

Marcelo Barbosa Alcaraz

**O IMAGINÁRIO DA SOLIDÃO EM ESPAÇOS (AUTO)
BIOGRÁFICOS**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutor em Literatura
Orientador: Prof. Dra. Tânia Regina de
Oliveira Ramos

Florianópolis

2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Alcaraz, Marcelo Barbosa

O imaginário da solidão em espaços (auto)biográficos /
Marcelo Barbosa Alcaraz ; orientador, Tânia Regina de
Oliveira Ramos - Florianópolis, SC, 2014.
161 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Espaço Biográfico. 3. Diário íntimo. 4.
Solidão. 5. Habitus. I. de Oliveira Ramos, Tânia Regina .
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

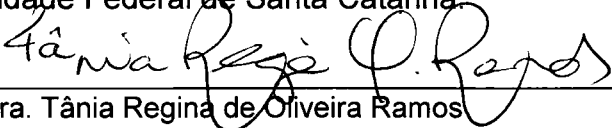
*"O imaginário da solidão em espaços
(auto)biográficos"*

MARCELO BARBOSA ALCARAZ

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



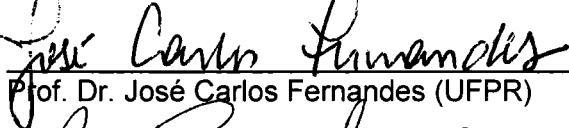
Profa. Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos
ORIENTADOR

Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

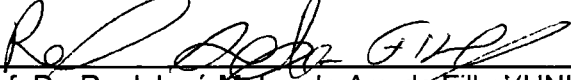
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos
ORIENTADORA E PRESIDENTE



Prof. Dr. José Carlos Fernandes (UFPR)



Prof. Dr. Raul José Matos de Arruda Filho (UNIFACVEST)



Profa. Dra. Rosana Cássia Kamita (UFSC)

Profa. Dra. Claudia Junqueira de Lima Costa (UFSC)



Prof. Dr. Stelio Furlan (UFSC),

Este trabalho é dedicado aos meus queridos pais, a minha esposa e aos meus filhos Francisco e Raquel.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus e a toda a expressão de amor, caridade e fé que me cercaram, nas palavras de amigos e incentivadores no decorrer dessa escrita.

A minha orientadora, Tânia Ramos, pela seriedade, dedicação e delicadeza com que me orientou nesta tese.

Agradeço também a minha família, em especial à Rita, minha esposa e companheira, pela leitura atenta dos meus textos, revisão, e apoio incondicional.

Aos meus filhos Francisco e Raquel, pela presença e amor, são constelações em minha vida.

Aos meus pais Tomaz e Elsa, que pelos exemplos, mostraram o caminho.

Ao amigo Claudiomiro Vieira, pela leitura e incentivo.

Ao amigo Carlos.

À Ines Silva Delprato da Fundação Mario Benedetti, que me recebeu em Montevidéu em 2013.

Aos amigos professores Luiz Gustavo de Souza pela tradução do Resumo e Juliana Preto, pelas traduções do Espanhol.

O verdadeiro herói se diverte sozinho.
Charles Baudelaire, 1995.

Não tem dúvida está é a minha casa.
Aqui revivo aqui aconteço.
Está é minha casa parada
num capítulo do tempo.
Mario Benedetti, 1988.

A medida do homem está em Quixote,
não em Sancho. O que importa é a nossa
realidade interior, não mundo de espectros
que nos rodeia.
Cyro dos Anjos, 2006.

RESUMO

A tese investiga a solidão no espaço biográfico, sendo ele entendido como diário íntimo, cinema e artes plásticas. Analiso obras como os diários ficcionais *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos e *A trégua* de Mário Benedetti; e o diário íntimo não ficcional de Zlata Filipovic e Ed Blanco contidos no livro *Vozes roubadas*. São objetos dessa tese também o filme *Sobre cafés e cigarros* de Jim Jamursch e parte da pintura de Edward Hopper. Em todas as frentes do meu trabalho encontra-se um elemento unificador da condição moderna, a solidão do indivíduo. A solidão é entendida como um dado histórico do mundo ocidental, verificável desde o surgimento das transformações nas habitações europeias a partir do século XVI e do surgimento das multidões nas grandes cidades da Europa no século XIX. Teóricos como Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Norbert Elias e Richard Sennett, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch entre outros fornecem elementos para entender esse processo.

Palavras- chave: Espaço Biográfico. Habitus. Solidão.

ABSTRACT

This doctoral thesis is centred on the loneliness at the Biographies, understood like personal diary, Cinema and Visual Arts. I base my analysis on fictional journal the “O Amanauense Belmiro” – Cyro dos Anjos and “A Trégua” – Mário Benedetti; and the personal diary non-fictional of Zlata Filipovic and Ed Blanco in the book “Vozes Roubadas”. The film “Sobre Cafés e Cigarros” of Jim Jarmusch and part of Edward Hopper paint work are objects of study too. In all these objects there is an unifier element from modern condition, the individual loneliness. The loneliness is understood like a historic fact from western world verifiable since European house’s transformation 20th century and masses appearance into some European metropolis at 19th century’s beginning. Some theoreticals like como Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Norbert Elias e Richard Sennett, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch and another give us some elements to understand this process.

Keywords: Biography Space. Habitus. Loneliness.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 O EU NA MULTIDÃO: RETRATOS DA SOLIDÃO	27
2.1 O ESPAÇO BIOGRÁFICO	32
2.2 A ESCRITA COMO EXPERIÊNCIA	37
2.3 NA EXPERIÊNCIA INFANTIL A VOZ DO NARRADOR	38
2.4 A IMAGEM COMO NARRAÇÃO	40
2.5 O CINEMA COMO VOZ DO NARRADOR	41
2.6 O ÍNTIMO COMPARTILHADO	43
2.7 DO PÚBLICO AO PRIVADO	46
3 A ESCRITA DO DESASSOSSEGO: O DIÁRIO DOS BUROCRATAS	51
3.1 ESPAÇOS DA INTIMIDADE	52
3.2 ASPECTOS GERAIS: UM HERÓI DENTRO DO ESCRITÓRIO	62
3.2.1 A Obra	65
3.2.2 O Amanuense	67
3.3 A TRÉGUA: UM CENÁRIO DO EU SOZINHO	72
3.4 A SOLIDÃO EM VERSOS	82
4. O DIÁRIO COMO TESTEMUNHO	92
4.1 MEMÓRIA E NARRAÇÃO COMO RESISTÊNCIA	92
4.2 O RELATO DO OPRESSOR	97
4.3 SIGNIFICANDO O VAZIO	101
5 A REMEMORAÇÃO COMO IMAGEM: CINEMA	110
5.1 CINEMA: ESPAÇO BIOGRÁFICO	111
6 MATIZES E DIÁLOGOS: DA IMAGEM PARA A ESCRITA, OS RETRATOS DA SOLIDÃO	121
6.1 DO INTERIOR COMO EXPRESSÃO DA SUBJETIVIDADE	129
CONCLUSÃO	136
REFERÊNCIAS	141
ANEXO A	150
ANEXO B	151
ANEXO C	152
ANEXO D	153
ANEXO E	154
ANEXO F	155
ANEXO G	156

ANEXO H.....157
ANEXO I 158
ANEXO J 159
ANEXO K160
ANEXO L161

1 INTRODUÇÃO

Nesta tese, proponho analisar os espaços autobiográficos e biográficos como fundamentais para se entender o imaginário da solidão em algumas obras literárias e artísticas. Criações que representam simbolicamente parte das relações sociais por meio da sensibilidade de autores como Cyro dos Anjos – *O amanuense Belmiro*¹, Mario Benedetti – *A trégua*², Zlata Filipovic – *Diários de guerra: vozes roubadas*³, do pintor Edward Hopper e do cineasta Jim Jamursch. Entendo o espaço biográfico como um conceito amplo e complexo, que se articula nessa tese com a literatura, o cinema e as artes plásticas. Para se entender a solidão em algumas obras literárias e artísticas, realizadas em períodos distintos, considero fundamental a leitura da configuração de rede social proposto por Norbert Elias⁴. As estruturas sociais nos auxiliam a compreender o espaço biográfico e autobiográfico, suas nuances e diversidade.

À primeira vista, a aproximação da teoria literária com a sociologia pode parecer incongruente, já que aparentemente pensar sobre essas estruturas no campo ficcional não seria possível por não fazerem parte de um campo empírico. Contudo, Norbert Elias permite a aproximação que evidencia a cadeia de representações sociais em uma rede de movimentos humanos que se entrecruzam e formam o que o autor chama de ‘habitus social’. Ele se dá por meio de movimentos internos entendidos como: subjetivos, emoções expressas pelos atores, idealizações; e externos, como: ação dos personagens na sociedade seja na representação em imagem ou pelo signo, em um continuum observável em diferentes momentos da história.

Ao efetuar uma observação das etapas civilizatórias, Elias não as quer determinar, ou ainda valorá-la em uma evolução. Ele coloca os indivíduos como participantes de transformações sociais em diferentes grupos e lugares – mudam-se os atores, os sujeitos, mas as relações sociais permanecem. Esses grupos possuem uma vida coletiva que lhes

¹ ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. 6ª. Edição. São Paulo: Globo, 2006.

² BENEDETTI, Mário. **A Trégua**. Trad. Joana Angelica Dávila Melo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

³ FIPLIPOVIC, Zlata; CHALLENGER, Melanie, et al. **Diários de Guerra: Vozes Roubadas**. Tradução: Augusto Pacheco Calil. Companhia das Letras, 2008.

⁴ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

estrutura a personalidade por meio de relações entre a ‘coerção externa e coerção autoimposta’.

Norbert Elias torna possível a aproximação entre a literatura, o cinema e a pintura, tendo como fio condutor observável a solidão, o espaço biográfico e autobiográfico visível nas relações dos personagens nas esferas públicas e privadas em uma rede de relações em que as personagens mudam, mas a trama de suas relações permanece e os aproxima, independente da época. Entendo, assim, que a expressão literária e imagética pertence também à construção simbólica no social para o individual, portanto, a solidão expressa nas obras analisadas, participam desse conjunto de representações que se constituem como ‘habitus social’, termo utilizado por Norbert Elias.

Segundo Norbert Elias entendo que a literatura e a arte podem ser expressões que caminham além de seu tempo e o expressam com uma densidade maior até do que aquelas representadas nas redes sociais estudadas por Norbert. Dessa forma, insiro nesse diálogo a minha pesquisa na análise das relações no espaço biográfico e autobiográfico.

Para que essas questões possam ser pensadas, busco também analisar a solidão nessas obras, palavra que, segundo o dicionário de filosofia, significa:

Isolamento ou busca de melhor comunicação. No primeiro sentido, a S. é a situação do sábio, que, por tradição, é perfeitamente autárquico e por isso se isola em sua perfeição. Afora esse ideal, o isolamento é um fato patológico: é a impossibilidade de comunicação associada a todas as formas de loucura. Em sentido próprio, contudo, a S. não é isolamento, mas busca de formas diferentes e superiores de comunicação.⁵

Dada a questão da solidão em diferentes acepções, a solidão será apreendida pelas vozes dos personagens, pelas representações imagéticas da obra ou da filmografia, em acontecimentos nos quais a

⁵ ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 430.

solidão pode ser percebida em um fluxo situado dentro de um contexto, situado no espaço e no tempo.

Nem sempre a solidão é enunciada explicitamente, mas ela é percebida no isolamento do indivíduo em sua intimidade, resguardada no caráter imagético das relações quando pintadas, ou ainda quando observáveis na escrita. Apesar de utilizar o estudo de Blanchot sobre o diário e compreender que a solidão essencial está na obra. Nesta tese, a solidão é apreendida no universo físico, quando na relação com a sociedade ela é integrada como um símbolo de origem humana e se mantém pulsando no seio da intimidade transposta na organização da relação com outro, caracterizando-se como uma resposta subjetiva também por meio da expressão artística. Assim, analiso também os elementos referenciais que as obras citadas possuem, relacionando a partir delas a solidão com o espaço biográfico e autobiográfico. A questão pela qual me oriento é se a esfera da intimidade que guarda a solidão foi uma construção que se iniciou na relação com a esfera privada e como essas relações se constroem nos espaços ficcionais que compõem o corpus aqui investigado. Entendo que a ideia de espaço ficcional faz parte de um amplo debate que envolve a literatura, o cinema e a arte. O espaço ficcional da literatura é percorrido com os personagens Martin Santomé e Belmiro Borba, e apresento nesses espaços ficcionais o cineasta Jim Jarmusch e parte da obra de E. Hopper. O critério dessa seleção consiste em meus estudos anteriores e se faz possível tomando-se como base a discussão sobre rede social feita por Norbert Elias.

Observei como esses espaços artísticos confluem na expressão de uma intimidade que se encerra em uma subjetividade, representando a figuração da solidão. Adianto que a solidão entendida nesta tese não é algo ruim, não a valoro dessa forma, mesmo quando ela apresenta tais traços, pois o desenrolar da narrativa por vezes aponta para outros caminhos. Segundo Elias, a ideia é nem sempre julgá-la e, sim, persegui-la em eixos diferentes, nas esferas entendidas como público e a privada, observando suas forças, ora centrífugas em um movimento intimista e ora centrípetas em um movimento exterior. Por vezes, o espaço é observado como expressão interna, inserido na esfera privada, em outras como força externa dividida, mesmo que em parte, na esfera pública.

A literatura e a arte nos permitem ler a solidão em espaços autobiográficos ou biográficos de uma época, e isso nos interessa nessa proposta global, em um sentido que não temos apenas características de obras nacionais, mesmo porque, segundo Norbert Elias – O processo

civilizador ⁶ - esses são processos sociais que se encontram numa sequência idêntica ou até mesmo semelhantes na extensão de diferentes países, já que são processos que ocorreram no processo civilizatório e foram marcados pela modernidade.

A configuração de um espaço biográfico, segundo Leonor Arfuch – O espaço biográfico⁷ -, é um horizonte de inteligibilidade no qual se encontram diversas expressões do eu; não pode ser reduzido a um ou outro gênero literário, antes é uma confluência de diferentes vozes que se interseccionam, refutam e interpenetram.

Com base em Arfuch⁸ pode-se dizer que o espaço biográfico no século XX é também o espaço dos microrrelatos, das pequenas histórias e não das grandes narrativas. É nesse imaginário de histórias que se inserem os personagens de filmes, pinturas, e diários ficcionais analisados nesta tese.

Elemento perturbador da condição humana, a solidão pode deflagrar a expressão artística nos personagens construídos nas obras literárias escritas sob forma de diário O amanuense Belmiro⁹, de Cyro dos Anjos, e A trégua¹⁰, de Mario Benedetti, e em algumas cenas representadas pelas artes plásticas na pintura de Edward Hopper¹¹, a expressão artística. Considerando o ensaio de Lejeune sobre o cinema – Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário¹² - analiso o filme de Jim Jarmusch, no qual a tentativa de comunicação com o outro é sempre falha, e a solidão termina sempre como mais favorável ao indivíduo que a presença do outro.

A solidão pode ser entendida como uma percepção subjetiva de quem a vive, ou por meio da lente de um leitor, no caso o pesquisador deste trabalho. A importância e a relevância para tal escolha são realizadas de forma pessoal, considerando os personagens ficcionalizados e retratados por meio das expressões como a literatura e as artes. Além disso, esses personagens ficcionalizados ou históricos

⁶ ELIAS, Norbert. Op. Cit.,1993.

⁷ ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

⁸ ARFUCH, L. Op.Cit.

⁹ ANJOS, Cyro dos. Op. Cit.

¹⁰ BENEDETTI, Mário.Op.Cit.

¹¹ Os quadros selecionados para o trabalho nesta tese figuram em anexo e são apresentados no capítulo final.

¹² LEJEUNE, P. Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário. In **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p.221-236.

retratados na literatura, no cinema ou na pintura, estão inseridos em espaços biográficos distintos.

Dessa forma, o objetivo recorrente da pesquisa é analisar se o uso do espaço biográfico na reflexão dos personagens que escrevem diários e dos artistas é um momento de tentativa em fixar as experiências individuais ou é um amparo para a solidão, ou, ainda, se há uma interpenetração de dois elementos experiência e memória para se pensar a solidão nas esferas públicas e privadas considerando a intimidade como eixo importante.

Para o estudo desse crescente exercício da intimidade e do paulatino declínio da vida pública dialoguei com a obra de Richard Sennett, *O declínio do homem público*¹³. Nessa obra busquei algumas análises que matizam o esvaziamento do homem público, e como esses espaços públicos e privados foram se configurando com significado para o homem urbano.

A fim de alcançar os objetivos que proponho, organizei esta tese da seguinte forma:

No primeiro capítulo apresento as bases teóricas que fundamentam o trabalho dessa tese. Em tal capítulo considero a escrita de si representada pelo diário. Sou respaldado pela teoria que focaliza o diário íntimo não só como um gênero, mas como uma nova forma de subjetivação do homem ocidental. Esse movimento de subjetivação, as características e nuances das escritas de si, são amplamente estudados por Philippe Lejeune e Leonor Arfuch, teóricos de base para essa tese.

Além de Lejeune, importante por descrever as várias nuances do diário, foi importante a leitura de *Os Refúgios da intimidade*¹⁴, texto de Orest Ranun incluído na *História da Vida Privada*. Nesse texto, Ranun explicita como modificações no interior das habitações, como o surgimento de um quarto privado, propiciaram o surgimento de uma intimidade até então desconhecida do homem ocidental. O quarto é o lugar da escrita silenciosa e da leitura individual e também da escrita do diário, que quase sempre dá conta das atividades mais corriqueiras.

Nesse capítulo, exploro temas e teóricos de base na discussão proposta na tese. Eles são retomados posteriormente nos capítulos seguintes, por exemplo, como Norbert Elias e Lejeune, que percorrem toda a tese, seja para a percepção da solidão como um esse continuum

¹³ SENNETT, R. **O declínio do homem público: tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁴ RANUN, OREST. *Os Refúgios da intimidade* In: **História da Vida Privada**. Vol.3. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

observável do qual fala Elias, seja para analisar o modo como a solidão está intimamente relacionada ao hábito ou à necessidade de se escrever um diário íntimo.

No segundo capítulo observo os livros *A trégua* e *O Amanuense* Belmiro para a compreensão e características essenciais do diário e das mudanças estruturais na sociedade que possibilitaram seu surgimento. O teórico Ian Watt¹⁵ bem observou como o diário íntimo se vincula a movimentos históricos importantes, como o protestantismo e o capitalismo, que inseriram práticas sociais como o isolamento e o exame de consciência com um novo ‘habitus’ na cultura ocidental.

Ainda nesse capítulo continuo o dialogo com a sensibilidade teórica de um autor como Phillipe Lejeune, pioneiro nos estudos sobre as escritas de si. Seus textos e apontamentos teóricos começados há algumas décadas ainda são de grande valia para todo e qualquer estudante e pesquisador que inicia ou avança por esse caminho acadêmico. Sobre o diário íntimo, Lejeune lembra que rememoração ou a tentativa de resgatar o sentido da experiência por meio da escrita é o desejo de tornar-se memorizável. Nos personagens estudados nessa tese, tal desejo, muitas vezes, aparece de forma contraditória, pois ora pensam em publicar o que escrevem, ora nem mencionam essa necessidade e no caso do diário de guerra ele é um testemunho. Esses escritos registram incessantemente os mais insignificantes dos acontecimentos, atribuindo-lhes o projeto de os fixar no tempo por meio da escrita.

No segundo capítulo observo como nos romances analisados se funda o espaço biográfico, o modo como ele se relaciona com a solidão retratada na ficção. A solidão pode ser entendida em um plano simbólico por ser parte de uma construção íntima – observo como a esfera da intimidade só aparece na diferenciação entre esfera pública e privada.

O terceiro capítulo descreve sobre a escrita de crianças e adolescentes durante a guerra. Para problematizar a experiência da guerra e o modo como os jovens dão um sentido de colecionador a essas páginas, seguindo a teoria de Walter Benjamin, será analisado o livro *Vozes Roubadas* de Zlata Filipovic¹⁶. Tal obra é uma compilação de textos de jovens do mundo todo acometida pela experiência precoce da guerra. A guerra lhes roubou tudo, amigos, carreira, famílias, e em alguns casos a própria vida. O livro escolhido fala da experiência

¹⁵ WATT, Ian. **A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

¹⁶ FIPLIOVIC, Zlata; CHALLENGER, Melanie, et al. Op. Cit.

daquelas que passaram por uma situação extrema, sendo privados de bens, afetos e tendo na tentativa de vida ou morte uma experiência. Tais fatos são relatados durante a guerra e ganham contornos ficcionais pelos seus leitores, já que a história é deslocada temporalmente e espacialmente para a atualidade, as disputas vividas por tal guerra já se dissiparam, e a obra, apesar dela apresentar uma denúncia de barbárie, torna-se apenas uma obra mercadológica para o mercado.

Os diários escolhidos para analisar se circunscrevem em duas situações aparentemente antagônicas o trabalho e a guerra, mas se as duas situações forem submetidas a uma leitura mais cuidadosa podem ser compreendidas por uma situação em que a pessoa pode se encontrar solitária.

Tanto no trabalho como na guerra o indivíduo pode não perceber o significado dessas representações, se algumas questões políticas foram superadas, as relações simbólicas e de poder que permeiam o mundo de trabalho e fomentam a guerra continuam presentes e configuram expressões da solidão.

Os diários escolhidos para esta análise se circunscrevem em situações comuns, como o trabalho, o cotidiano. No trabalho representado nas obras ficcionais, os personagens percebem-se como vítimas de uma situação que escapa ao seu controle pessoal, por exemplo, no caso do personagem Martin Santomé, que depois de perder a esposa vive sem alegria ou convicções, cuidando de três filhos.

O trabalho aparece para os dois funcionários públicos como uma das atividades humanas que podem ser compreendidas no universo do cotidiano, do mezinho, do intrasendente. Para os personagens estudados e relatados nessa tese o trabalho se caracteriza como um universo de repetição, muitas vezes um pausa para a solidão de suas vidas, explorado a partir do capítulo dois.

O estudo da solidão é tão fecundo que não limitei esses estudos apenas a escrita de si, no caso o diário. Assim o diálogo com a tese de Arfuch, na qual privilegia a escrita de si como um horizonte de inteligibilidade e não como um espaço que se restringe este ou aquele gênero biográfico clássico é importante na construção dessa tese. Pode-se apreender no texto de Leonor Arfuch uma reflexão sobre a gênese dos gêneros biográficos até sua expansão geral configurada como expressão do eu no final do séculos XX e XXI. Entre tais expressões, conta-se a entrevista televisa, os blogs, e as redes sociais.

Para discutir as obras ficcionais e a importância que o diário

íntimo assume no cotidiano dos mesmos, amparei-me em textos teóricos como *Um diário todo seu*¹⁷ de Philippe Lejeune e o *Diário íntimo e a narrativa*¹⁸, de Maurice Blanchot. Segundo Blanchot:

Parece haver no diário a feliz compensação, uma pela outra, de uma dupla nulidade. Aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo algo feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido.¹⁹

Esses nada cotidianos, a que se refere Blanchot, são na maioria das vezes o ponto central do cotidiano dos diaristas estudados. Eles são também motivos para as telas de Hopper, nas quais as pessoas são retratadas exercendo alguma banalidade, como tomar um café ou olhar para uma deserta. No cinema, Jim Jarmusch também conseguiu capturar em todos as histórias o hábito de fumar, beber café e conversar amenidades, pequenos dramas pessoais, histórias de pequenos e grandes vícios.

No quarto capítulo concentrarei minhas hipóteses sobre a possibilidade da autobiografia no cinema e na análise do filme de Jim Jarmusch. Partindo de uma ideia inicial de Lejeune que expressa a possibilidade de autobiografia no cinema e em outras artes, fiz a apreciação do artigo de Lejeune, chamado *Autobiografia e Cinema*, para introduzir a questão da expressão biográfica no cinema e nas artes plásticas, tema do meu último capítulo. Nesse ensaio escrito nos anos 80, Lejeune admite a possibilidade de autobiografia em outras artes como teatro, pintura, e escultura. O artigo é importante para fixar e problematizar as artes que trabalho na tese como também passíveis de serem incluídas no espaço biográfico.

Para ilustrar esse imaginário da solidão, a apreciação crítica de um filme de Jim Jarmusch revelou expressões de solidão e incomunicabilidade, camufladas pelo hábito de tomar café e fumar. Nesse elíptico filme de Jarmusch os personagens sem história são

¹⁷ LEJEUNE. Op. Cit., pp.257-267.

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa IN: **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 270-278.

¹⁹ BLANCHOT, Maurice. Op. Cit., p. 274.

encontrados em uma mesa de bar, em um café ou no saguão de um hotel. Os diálogos são desimportantes, quase labirínticos e revelam muito pouco sobre a identidade de cada personagem. Como muitos atores representam a si mesmos, como Alfred Molina e Cate Blanchet, Tom Waits e Igg Pop, o filme tematiza a confusão entre vida pública e privada. Como observou Leonor Arfuch²⁰ a dificuldade em separar público e privado no mundo moderno se relaciona série de eventos nomeados com vida ao vivo, é uma das fortes tendências desse início de milênio.

No quinto capítulo procurei nas pinturas de Edward Hopper, uma expressão para a representação da solidão que dialoga em partes com os cenários propostos pelos romancistas estudados na tese. Hopper, assim como os romancistas, Benedetti e Cyro dos Anjos, privilegia na sua expressão, a captura do indivíduo comum na sua atividade cotidiana, seja no escritório, no bar ou no café.

O artista americano narra em cada quadro a pequena biografia de um solitário. Hopper trata de um paradoxo, pois ele retrata muitos homens e mulheres cujo isolamento denunciam ao mesmo tempo a vontade e a impossibilidade de se expressar. Na maioria dos seus quadros, as pessoas ali retratados não transmitem sensações, como se um tipo de específico de cotidiano as houvesse incapacitado de sentir, refletir, comunicar

A obra do artista plástico norte americano Edward Hopper²¹ servirá também para um diálogo sobre a solidão dos dois protagonistas que escrevem diários, Belmiro Borba e Martin Santomé. Os temas que servem de mote para o diário, servem também para temas importantes em Hopper; os solitários no escritório, nos cafés, nas ruas desertas do Domingos (Vide anexo 2) são comuns tanto na literatura analisada quanto nas obras de Hopper. Essa reflexão será realizada a partir desses cruzamentos de leitura que permeiam a linguagem escrita e a visual. Nas imagens criadas pelo artista, encontram-se quase sempre pessoas solitárias, dispostas nos mais diversos ambientes desolados.

Nos romances de Cyro dos Anjos e Mario Benedetti o café e o bar funcionam como uma pausa em cotidiano solitário, e no filme de Jim Jarmusch o Café não é meramente um cenário, mas faz parte do enredo, que possui várias digressões e especulações sobre o hábito de tomar café e fumar. Nos cafés e restaurantes Hopper retrata seus

²⁰ Op Cit.

²¹ Edward Hopper foi um pintor estadunidense nascido em 1882, considerado pelos críticos como realista.

indivíduos em um alto grau de isolamento, assemelhando-os a mônadas, para usar uma linguagem de Norbert Elias ao designar a solidão contemporânea.

2 O EU NA MULTIDÃO: RETRATOS DA SOLIDÃO

Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertença.
 Todas as sensações me tomam e nenhuma fica.
 Sou mais variado que uma multidão de acaso,
 Sou mais diverso que o universo espontâneo.
 Todas as épocas me pertencem em um momento,
 Todas as almas um momento tiveram seu lugar em mim.

(Fernando Pessoa, 2002)²².

Este capítulo inicial apresenta os teóricos e discursos que serão utilizados no decorrer desta tese. As vozes e os discursos aqui expostos fazem parte de uma parcela das leituras pelas quais o discurso expresso nesta tese caminhou. Tal caminho se apresenta como inicial, até porque nos capítulos houve necessidade de ampliarmos tal diálogo no encontro com outras vozes que se complementam, interpenetram e se referem ao caminho acadêmico do pesquisador, tal construção foi realizada de forma dialógica. Ao elencar essas leituras neste trabalho, observo as vozes formativas desde minha graduação em Filosofia e os passos pela literatura, primeiro como leitor, depois como pesquisador e, ainda, como autor. Estruturar um primeiro capítulo para falar de espaços literários, da solidão, da constituição de indivíduos que se articula nos espaços ficcionais, transitando entre as esferas públicas e privadas é refletir também em como esses discursos se adensaram em minha experiência, mudando o olhar e alterando as vozes que fundaram o meu próprio discurso.

É difícil conceituar a solidão, mensurá-la e apreendê-la em sua origem. A representação e a leitura de obras como *Sobre o tempo*²³ e a *Solidão dos Moribundos*²⁴, de Norbert Elias, foram fundamentais nessa busca. Primeiro, para conseguir expressar essa representação por meio de elementos ficcionais. Segundo, por aproximar as obras que analiso nessa tese, dadas as suas diferenças, seja na representação enquanto área, contexto e tempo de feitura. Contudo, quando eu as lia observava que a

²² PESSOA, Fernando. **Poesia de Álvaro e Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.247.

²³ ELIAS, N. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

²⁴ _____. **A solidão dos moribundos, seguido de “Envelhecer e Morrer”**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

solidão era um dos eixos pertinentes que as aproxima do espaço biográfico, e nelas também encontrei personagens-atores inseridos em uma esfera pública, mas expressando-se como sós. Observei que ambientes privados eram tratados como públicos e os ambientes públicos como privados, por exemplo, na contemporaneidade as salas de cinema lembram quartos.

A representação dessa experiência se ligou a dimensão da arte como espaço de rememoração e significação, quando observei, por causa da leitura de Norbert Elias, que era possível expressar essa imagem na literatura por meio da rememoração, por evocar a memória. Por meio das ações e contextos das personagens apreendo de forma simbólica o tempo, como Norbert Elias explica:

“Passado”, “presente” e “futuro” designam o tipo de conceito que se faz necessário para a representação desse modo de ligação. Se a significação de “passado”, “presente” e “futuro” – em relação à série de mudanças que podem ser expressas, conforme a escala temporal de nossa era, por uma série linear de números (1605, 1606, 1607etc.) – está em constante evolução, a razão disso é que os próprios homens a quem esses conceitos remetem e dos quais eles traduzem a experiência estão em constante evolução, e essa relação com a experiência humana vem inscrever-se no sentido desses conceitos. O que são “passado”, “presente” e “futuro” depende das gerações vivas do momento. E, como estas se ligam a constantemente, era após era, o sentido ligado a “passado”, “presente” e “futuro” não para de evoluir. Aqui, assim como nos conceitos temporais mais simples, de caráter serial, tais como “ano” ou “mês”, expressa-se a capacidade humana de efetuar sínteses – no caso, de experimentar como simultaneidades aquilo que não se produz na simultaneidade. Mas os conceitos do tipo “ano”, “mês” ou hora não integram essa capacidade, ainda que a pressuponham em seu sentido. Eles simplesmente representam sequências contínuas de

acontecimento de duração variada²⁵.

Assim, ao olhar para as características expressas na escrita dos personagens, nas imagens como em Hopper ou em movimento como no cinema, percebe-se nessa cadeia social interdependente as estreitas relações partes de uma construção social contínua, de um ‘habitus social’ que comporta na esfera privada e pública a solidão. “Nesta perspectiva, o indivíduo constitui a realidade inicial a partir da qual o pensamento procura então tornar inteligível, para si mesmo, a vida coletiva dos homens no seio da sociedade”²⁶.

Ainda como outros teóricos que serão mencionados nas análises dos capítulos definimos uma leitura de conceitos como: solidão, espaço biográfico, autobiografia. Esses elementos estão em uma rede que se integra e procura olhar o momento nas obras mencionadas abaixo. Tais representações estão figuradas em duas obras *A trégua*²⁷ de Mario Benedetti e *O amanuense Belmiro*²⁸ de Cyro dos Anjos como plano. Nelas encontro teias relacionais que exibem um repertório de linguagem, pensamentos e costumes importantes na representação dos espaços públicos e privados na obra.

Para Benjamin – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo²⁹-, um dos modos das pessoas no século XIX encontrar significado no mundo é tornar-se um colecionador. Ser um colecionador é manter-se no mundo privado, dono de um mundo ordenado e afetivo, capaz de fazer com que a aridez da vida pública seja esquecida por alguns momentos³⁰. Dessa forma, pode-se entender os diários escritos pelos personagens Belmiro e Martin Santomé como espaços em que eles escrevem sobre a vida pública e privada. A intimidade deles é transposta em narrativa para si mesmos por meio do uso do gênero diário; apenas Belmiro Borba menciona a possibilidade de publicar o texto, mas não sustenta esse desejo durante a obra.

Para Baudelaire, cada pessoa do século XIX se apresentava ao outro como estranho. A sensação de desconfiança e temor era o tom na

²⁵ ELIAS, Norbert. Op. Cit., 1998, p. 63.

²⁶ Id, p.18

²⁷ BENEDETTI. Op.Cit.

²⁸ ANJOS. Op. Cit.

²⁹ BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

³⁰ Id.

relação humana das grandes cidades. A ideia de Edgar Alan Poe³¹ resume bem essa questão, quando define que o homem que se esconde na multidão é um gênio do crime. Contudo, o poeta Baudelaire foi capaz de perceber nuances na multidão, como uma bela passante que não suscitava mais um amor à primeira vista, mas à última vista.

Charles Baudelaire cantou as ruas e as transformações pelas quais passava Paris. Benjamin observa que Baudelaire não se encontrava mais na torre de marfim, pois a aura de poeta havia se perdido na multidão, por meio de sua voz e palavra. Assim, ele conduziu sua vida como um cronista do silêncio, como um dos personagens anônimos que perambulavam por Paris. O flâneur, personagem símbolo da modernidade, representava, muitas vezes, o operário, o indivíduo do interior que andava sem rumo pela capital parisiense. Segundo Teixeira Coelho, na obra *Moderno Pós-moderno*³², um dos muitos modos de interpretar a modernidade de Baudelaire e a modernidade de modo geral está na escolha do artista pelas personagens simples e solitárias que vagam pelas ruas. Baudelaire escolheu como tema de seus poemas o jogador, o trapeiro, a florista, o embriagado.

James Joyce³³ significou em Blomm a inesgotável possibilidade de um dia da personagem, com as mais variáveis paisagens, sensações, e ideias em um período de vinte e quatro horas que significam um dia. No cinema, Charles Chaplin elege também um solitário como símbolo de sua expressão, o vagabundo Carlitos. Todos esses autores fazem parte de um tecido social que engendra uma tradição expressa pela literatura na leitura da solidão e dos solitários, seguindo Norbert Elias, tais expressões literárias e artísticas criam o ‘habitus social’ e engendram os apontamentos dos autores estudados nessa tese.

Hopper se apegua ao horizonte do indivíduo comum, e os dois romancistas aqui estudados, Cyro dos Anjos e Mario Benedetti, elegem como protagonistas funcionários de escritório.

³¹ Essa menção se faz pensando no conto *O homem das multidões*, em que é descrita a figura de um velho que procura estar sempre em meio à multidão. A multidão serve de abrigo para o marginal com sua identidade frágil, mas também serve de apoio ao escritor e ao poeta. O surgimento da multidão no século XIX é um sinal de declínio da vida pública, pois nela predominam os sentidos da visão sobrepujando a fala. Somente o poeta, depois de embriagar-se nela, consegue falar, mas somente depois quando seus sentidos não estão mais ofuscados.

³² COELHO, Teixeira. **Moderno pós Moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

³³ Id.

Para Baudelaire, o belo e o sublime deixavam o mundo dos grandes salões para serem encontrados no cotidiano da grande Paris do século XIX. Não havia mais grandes temas para a poesia. No entanto, o que acontecia nas ruas, pelo menos no caso de Baudelaire, era poderoso e atraente aos olhos de um poeta. As musas estavam soltas, sujas e embriagadas, e perdê-las ou tentar modificá-las deixaria o poeta desconectado do seu tempo. Por isso, foi preciso cantá-las e, paradoxalmente, ele o fez utilizando a rigorosa forma dos sonetos³⁴.

Os personagens Belmiro e Santomé são os escritores e leitores de suas memórias e supostas penúrias e são rigorosos com a escrita. Ian Watt comenta³⁵ em *As Confissões de Santo Agostinho* que os religiosos procuravam uma interiorização para se ligar a Deus por meio da escrita. Os personagens dos romances de Benedetti e *Cyro dos Anjos* não buscam a completude por meio do diálogo com Deus e nem com um possível leitor, mas resgatam o valor simbólico da experiência por meio de sua trajetória. Com essa compreensão, utilizo a expressão de Ortega y Gasset 'vida mínima'³⁶, pois a vida com os amigos, familiares e principalmente no trabalho os oprime e não os tira da mesmice cotidiana.

O significado dessa breve análise sobre as características dos personagens estudados na tese – Belmiro Borba e Martín Santomé – são fundamentais para o entendimento de uma breve e gradativa história da representação da solidão urbana. O flâneur seja ele representado como poeta, dândi, ou jogador é antes de tudo um solitário. Nas palavras de Sennett, o modo como o indivíduo vem sistematicamente se afastando do outro, configura-se no século XXI em um dos aspectos mais doentios e patológicos nominado de depressão, que também pode ser entendido como expressão da solidão³⁷.

³⁴ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, tradução Ivan Junqueira, 1985.

³⁵ WATT, Ian. A ascensão do romance comenta em sua obra que a escrita de um diário para os cristãos possui um valor simbólico para os ligarem a Deus, era um exame de autoconsciência.

³⁶ GASSET, Ortega y. GASSET, José Ortega. **Em torno a Galileu: esquema das crises**. Petrópolis: Vozes, 1989.

³⁷ Na escrita dessa tese, apreciei o artigo *Solidão: use com cautela*, presente na edição número 57 da Revista da Livraria cultura. Esse artigo discute aspectos curiosos sobre o imaginário da solidão no cinema e na literatura, citando filmes como *Grande Hotel* e a obra literária **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector. No filme é proferida a conhecida frase 'I just want to be alone'; no livro Macabéia profere a frase: 'Eu também sou o escuro da noite'; são várias as

2.1 O ESPAÇO BIOGRÁFICO

Sennett³⁸ traça um painel importante sobre o papel da vestimenta do homem urbano como um marcador da origem social no século XIX. A vestimenta é um dos elementos fundamentais na composição do papel social. A vivência do papel social com zelo nos modos e cuidados com o comportamento é uma autoc coerção da personalidade nos espaços públicos.

O século XX parece ter retirado muitas marcas do indivíduo. A moda e o comportamento massificado parece confundir mais do que revelar a identidade. Não há mais vestimenta que demonstre papéis sociais definidos, pois eles não o são, existe uma aparente igualdade. Dessa forma, também fica mais difícil deixar uma marca no mundo.

Em meados do século XX, o esquecimento é um medo que ainda assombra alguns. A vida privada é um espaço de refúgio, em uma busca de expressão pessoal, não por acaso vemos o crescimento dos gêneros biográficos e da facilitação de blogs pela internet. O estudo sobre o diário me rendeu um romance que ficou bem colocado no Prêmio SESC de 2010, lançado posteriormente e intitulado *Senhor Z*³⁹.

Segundo Leonor Arfuch, em *Espaço biográfico*⁴⁰, há uma reconfiguração da subjetividade ligada a mudança dos espaços público e privados em ordem mundial. A falta de sujeitos coletivos, como observa a autora, de ideais universais, da fragilidade das utopias sociais, dos agitados debates sobre ‘fim da modernidade’ e da ‘pós- modernidade’ na década de 1980 reorganiza a ideia sobre a razão, o sujeito e a subjetividade. Nessa acomodação das discussões sobre o espaço biográfico, o discurso é inserido entre o espaço privado e o público, ‘um singular habitado pela pluralidade’ já que ele conserva uma sobreposição entre o indivíduo e a sociedade. Nesse horizonte de debates se busca traços próprios dos gêneros autobiográficos em contextos culturais específicos e identitários, seguindo a autora:

vieses e abordagens que circundam o tema. Na revista também há uma pintura de Hopper, e um dado contundente sobre a solidão entre os nova-iorquinos: atualmente, na metrópole americana metade das pessoas moram sozinhas.

³⁸ Op. Cit.

³⁹ ALCARAZ, Marcelo. **Senhor Z**. Curitiba: Inverso, 2013.

⁴⁰ Op. Cit.

No universo delimitado de nossos relatos, nos dois corpi narrativos de vozes plurais, celebres e anônimas, se desenham assim as grandes coordenadas do espaço biográfico: o peso da infância, a trama família, os modelos de sucesso, as crenças, o despontar de novas autonomias, as estratégias de autocriação – e também de autocontrole-, os valores biográficos em voga, a fabulação identitária, a representação de si como constitutiva dessas identidades, a afirmação das diferenças, a leveza e a chatice do ser, em suma, a exaltação do ter vivido, de ter entesourado uma experiência⁴¹.

O sujeito luta com palavras que podem se destinar ao vazio preponderante das massas que circulam nas ruas. Na ânsia de falar de si e enunciar alguma verdade no mundo, observam-se várias manifestações do eu. Entre as mais recentes, predominam o blog e a entrevista, que não pode ser classificada como uma biografia clássica.

Em O pacto autobiográfico, Lejeune afirma: “A palavra nos diz em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados”⁴². Ainda, segundo o autor:

A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-lo acima do que vai escrever. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial a autenticidade do momento. [...] o diário se inscreve na duração. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas⁴³.

Por isso, nos escritos de Belmiro, entendidos por ele como diário, não aparecem datas, e, sim, títulos, motivo pelo qual afirmo no decorrer da tese que tal obra também flerta com a crônica. A escrita é marcada por títulos em suas anotações. Como ele mesmo afirma, no capítulo intitulado 'uma questão de obstetrícia':

⁴¹ ARFUCH, Leonor. Op. Cit. , p.348.

⁴² LEJEUNE, Op.Cit., p.259-260

⁴³ Id.

Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. [...] sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço⁴⁴.

Tal estratégia é uma forma de manter a atemporalidade dos acontecimentos, próprio da literatura.

A marca atemporal também é mantida em Santomé, quando ele não apresenta o ano dos acontecimentos. Assim, entendo que essa discussão só é possível quando amplio a conceituação dos espaços biográficos, seguindo também as ideias de Leonor Arfuch, “Em suma, é sob o signo da multiplicidade, da confrontação entre vozes e perspectivas, da segura vizinhança literária, que se delineia a inscrição biográfica⁴⁵”.

Segundo Sennett, a solidão também se caracteriza como um valor social contemporâneo, que deriva principalmente do abandono da vida pública. O refúgio doméstico conta com cada vez menos moradores, quando não é reduzido a uma única pessoa.

A partir da leitura de teóricos como Philippe Lejeune percebi a flexibilidade do conceito de autobiografia ou mesmo de sua 'elasticidade'. Nas palavras desse autor : “[...] qualquer coisa pode ser considerada autobiográfica, já que para ele a palavra tem mais a ver com a atitude de leitura da pessoa que a emprega do que com a natureza do objeto designado”⁴⁶. Essa elasticidade dada ao objeto e desenvolvida por Lejeune em seu ensaio *Autobiografia e cinema*⁴⁷ me permitiu observar nesta tese diferentes espaços artísticos.

O conceito de espaço biográfico é retomado por Leonor Arfuch em sua obra *O espaço biográfico*⁴⁸, na qual a ensaísta argentina conceitua o espaço biográfico como “um horizonte de inteligibilidade e não como uma somatória de gêneros já conformados em outro lugar”⁴⁹.

⁴⁴ ANJOS. *O amanuense...*p.25.

⁴⁵ ARFUCH. Op Cit., p.275.

⁴⁶ LEJEUNE, Op. Cit., p. 224.

⁴⁷ Id.

⁴⁸ ARFUCH. Op Cit.

⁴⁹ ARFUCH. Op. Cit., p. 16.

Para Leonor Arfuch⁵⁰, o espaço biográfico é a confluência de diferentes vozes encontradas em diversas expressões contemporâneas e comporta desde a ficção a reality shows. A autora fala de novas experiências biográficas dos sujeitos nos espaços públicos e mesmo privados. Na tentativa das personagens dos romances analisados, *O Amanuense* e *A Trégua*, em irem ao encontro do outro há uma tentativa de completude. Como esse movimento de completude não se realiza por diferentes motivos; na *Trégua* dentre os motivos está a morte de Laura, e em *O Amanuense* pela relação com a família e com os amigos, já que em ambos a ponte alçada até o outro é que viabilizaria esse encontro consigo mesmo; os personagens escrevem. Nessas tentativas dos personagens de apreensão do outro verifico a intersecção entre experiência e solidão. O espaço nas folhas do diário autobiográfico é preenchido para falarem de seus desagrvos, momentos de felicidade, mas principalmente de seu cotidiano.

O diário, segundo Lejeune, não serve só para resgatar a memória, mas para gerar memória, tornar uma vida memorizável⁵¹. Mesmo vidas rotineiras como a de Martin Santomé e do amanuense Belmiro são memorizáveis, porque elas simplesmente refletem sobre a condição humana apresentada na narrativa: dor, solidão, perdas. É incorreto acreditar que o diário, devido a sua fragmentação, é destituído de imaginação. Lejeune⁵² cita pelo menos cinco grandes diaristas do século XIX que preencheram suas páginas com bastante imaginação: Stendhal, Michelet, Victor Hugo, Delacroix e Barbey d'Aurevilly.

A imaginação aparece para o personagem amanuense Belmiro como um contraponto a um cotidiano descrito por ele como sem sentido. Nas páginas descritas por Mário Benedetti⁵³, a imaginação não é tão visível, dada a visão prática do funcionário e seu apego à burocracia, tal atitude não o perturba, pois o livra da tarefa de refletir.

Comparando os dois personagens: Belmiro se utiliza da memória para preencher os vazios deixados na vida presente, enquanto Santomé se insere no trabalho como quem não possui mais nada. A única

⁵⁰ Id.

⁵¹ LEJEUNE. Op. Cit. 262.

⁵² LEJEUNE, Op. Cit., p. 266. Apesar de Lejeune citar tais escritores, ele não define qual a obra escrita por tais. “Os grandes criadores não manteriam diários. No entanto, existe diários apaixonantes do século XIX, Stendhal, Delacroix, Michelet, Victor Hugo, Barbey d'Aurevilly, dos quais dificilmente podemos suspeitar de falta de imaginação criadora e de interesse pelo mundo.”

⁵³ BENEDETTI. Op. Cit., 2007.

possibilidade desse último personagem é transcrever todo o seu cotidiano no diário, emprestando-lhe o olhar dele sobre o mundo, carregado de monotonia.

O ser representado pelos personagens descritos neste capítulo de tese é obviamente grafado com minúscula. É um personagem que tem sua linhagem no grande romance do século XX⁵⁴, em Kafka⁵⁵, Musil⁵⁶, Cyro dos Anjos⁵⁷.

Maurice Blanchot, em um breve, mas contundente estudo sobre o diário, publicado em *O livro por vir*⁵⁸, afirma que o diarista é vítima de uma dupla armadilha pelo fato de nem ter escrito sua obra nem ter vivido a vida. O caso mais patente dessa queda na armadilha é, segundo Blanchot, o do diarista Amiel, que em suas quase mil páginas do diário revela muitas vezes os motivos pelo qual acha que é um fracasso como escritor. Blanchot cita também Barrès e Charles Dubos, que refletem sobre a escrita dos seus diários:

Prendamos com alfinetes, nossos tesouros, diz horrorosamente Barres; e Charles Du Bos, com a simplicidade que lhe é própria: ‘O diário na origem, representou para mim o supremo recurso para escapar ao desespero total diante do ato de escrever’ e também: ‘O curioso no meu caso, é quão pouco tenho o sentimento de viver quando meu diário não recolhe seu depósito’⁵⁹.

As narrativas descritas no diário de Santomé e de Belmiro estão em parte consonantes com a escrita de Barres e Du Bos, pois o diário está circunscrito aos acontecimentos do dia. Em alguns dias, não há

⁵⁴ Lembro aqui que o grande romance do século XX é o **Ulisses** de James Joyce, uma extensa e complexa narrativa que acontece em um somente um dia, Blomm, o herói joyciano vive suas venturas e desventuras em um extenso 16 de junho, um dia que se amplia infinitamente no tempo e no espaço. As vinte e quatro horas de um dia também são o espaço e o tempo que configuram o limite dos diaristas, a partir dessa circunstância e fragmentação o diarista estabelece o horizonte de sua trama.

⁵⁵ KAFKA, **O Processo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

⁵⁶ MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁵⁷ ANJOS. Op. Cit.

⁵⁸ BLANCHOT, M. Op. Cit.

⁵⁹ BLANCHOT, M. Op. Cit., p.273.

nada para dizer e mesmo assim o diário não perde sua função, como no caso de Martín Santomé, em que muitos dias passam sem nenhum grande acontecimento para ser revelado, e o diário passa a ser, segundo Amiel, meditação do zero sobre ele mesmo.

O relato no diário de Santomé e Belmiro pode apresentar uma sequência de atos banais e quase sem sentido que são registrados sem parar por uma voz que não quer calar, apenas para não se deparar com seu próprio silêncio. Blanchot também pondera que o diário é um artifício de viver contra a solidão, é um modo de viver duas vezes, mas viver uma vida rasa, permeada pelo impasse da irrealização. O texto de Blanchot⁶⁰ O diário e a narrativa é de grande importância para o entendimento de algumas características comuns encontradas em diário ficcionais como não ficcionais, por exemplo, o apego ao cotidiano, a procrastinação, os assuntos que mesmo parecendo irrelevantes ocupam várias páginas do diário.

Os estudos citados até aqui e principalmente os de Lejeune⁶¹ e os de Arfuch⁶² parecem apontar para uma miríade de experiências humanas que podem ser entendidas como autobiografia. Por isso, analiso os espaços biográficos contidos em obras ficcionais, uma obra de cinema e algumas pinturas, já referenciadas no início da tese. O objetivo é pensar sobre os espaços autobiográficos e o imaginário da solidão, refletindo sobre diferentes relações, como a idealização, o amor, o tédio, as relações de trabalho e os personagens- diaristas na relação deles com eles mesmos e com o outro. Para essa discussão faço no próximo subitem uma reflexão sobre a solidão.

2.2 A ESCRITA COMO EXPERIÊNCIA

A “crise da experiência” trabalhada por Benjamin⁶³ e as relações apresentadas com a ‘crise da subjetividade’ temas discutidas por Nietzsche e Heidegger expõem a fragilidade da consciência do indivíduo sobre si. Não é minha intenção nessa tese aprofundar muitas ideias desses dois conhecidos filósofos. Um aspecto que acho

⁶⁰ BLANCHOT, M. Op. Cit.

⁶¹ LEJEUNE. Op. Cit., 2008.

⁶² ARFUCH. Op. Cit.

⁶³ BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed./ 10ª impressão. Brasiliense, 1996.

importante tanto na obra de Nietzsche quanto na de Heidegger é a visão da solidão como algo inevitável da condição humana. Em Heidegger, a noção de ser para a morte caracteriza a vida humana como essencialmente solitária, pois somente o indivíduo poderá vivenciar o momento final da vida dele. Em tal instante a influência do outro se esgotaria. Em Nietzsche, a solidão tem algo de heroico e individualizante. O filósofo reflete sobre a necessidade de o indivíduo pensar e agir por si mesmo, desafiando o seu tempo, escolhendo valores que ultrapassem os ditames e condicionamentos sociais. Para Nietzsche, a solidão é um mecanismo fundamental de desenvolvimento interior, pois nela se encontram forças para a formação do indivíduo. Um dos seus aforismos mais citados e apreciados por Nietzsche é “Torna-te o que tu és”, do poeta Píndaro. Para isso é preciso olhar a vida de cima, do alto da montanha, e não misturados com a multidão, seguindo a linha do filósofo alemão, também pode-se interiorizar, examinar o cotidiano e expressá-lo por intermédio de um diário.

Em *As Origens do Totalitarismo*⁶⁴, Hannah Arendt aborda no terceiro capítulo, intitulado “Totalitarismo” uma base para delimitar o perfil da sociedade de massas e como essa tende ao totalitarismo. Parece um paradoxo falar de uma multidão solitária. A sociedade de massas no mundo atual continua absorvendo, não somente em totalitarismos políticos, que se refletem no pensamento único de um mundo globalizado, mas em totalitarismos midiáticos e culturais, que sufocam a experiência e a história do indivíduo em artificialismos através da comunicação de massa. A história perde seu sentido à medida que o indivíduo perde as lembranças, a memória e o ato de rememoração. Por isso, trabalhar com o espaço biográfico nas narrativas e com imagens, pintura e cinema, é entender como as vozes encontradas nos diários e nas artes visuais convergem para a soma de experiências relatadas na ficção como espaço de confluência imagética da solidão na esfera da arte e da literatura.

2.3 NA EXPERIÊNCIA INFANTIL A VOZ DO ‘NARRADOR’

Em *O narrador*⁶⁵, um dos mais célebres ensaios de Benjamin, (1996) o autor afirma que os homens perderam a capacidade de narrar.

⁶⁴ ARENDT, Hannah. *Totalitarismo*. In: **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia das letras, 2004.

⁶⁵ BENJAMIN, W. Op. Cit., 1996.

Eles não são mais capazes de comunicar experiências exemplares. O episódio da primeira grande guerra mundial na guerra de trincheiras fizeram com que os soldados voltassem taciturnos e calados, ao invés do herói de guerra, capaz de contar suas façanhas na mesa de jantar, encontra-se o soldado embrutecido e mudo pelo horror da guerra.

Não só a experiência da guerra torna o indivíduo incapacitado para a experiência de narrar, o modo de vida moderno, norteado pelo sistema capitalista, também provoca o mesmo impacto no indivíduo. A divisão parcelada das tarefas, a repetição diária dos mesmos atos, o potencial humano reduzido à razão instrumental, fazem com que o indivíduo não possua mais o que Benjamin conceitua como experiência⁶⁶.

A obra, *O que resta de Ausschewitz*⁶⁷ de Giorgio Agamben, concentra-se na hermenêutica da extração e interpretação do sentido sobre a experiência e a memória. As análises do autor são fenomenológicas e partem de que a pessoa recebe o real e não o cria, sendo que sua percepção é finita e percebida em partes, mas a expressa por meio da linguagem.

A atitude do indivíduo em compreender não parte apenas da linguagem primária e espontânea, mas a relação com o outro é uma forma de revelar uma experiência ontológica que está na relação do ser com a história. Para a análise a questão sobre a identidade na narrativa. É importante, assim como a observação da intersecção entre o presente e o passado, o qual constitui a forma narrativa, esse passado é um espaço ligado à tradição, a experiência e ao futuro, por isso é um espaço aberto para a construção de uma história. De forma geral, os tempos modernos configuram-se pela ideia do progresso feito pela ação do indivíduo,

⁶⁶ O ensaio *O narrador* talvez tenha sido demasiadamente citado entre os acadêmicos, não quero me alongar sobre a importância desse ensaio ou do seu desgaste no mundo acadêmico. A leitura de Benjamin é como a leitura de Proust, um mar de significados e nuances infinitos em um texto aberto, rico e complexo. Benjamin é importante porque conceitua a pobreza de experiência de quem retorna de um dia de Batalha de modo similar a quem retorna de um dia de trabalho. Matar ou morrer, consumir ou produzir, fazem parte de uma disciplina irrefletida, fundamentalmente calculada e inculcada no indivíduo pelas instituições sociais, familiares e escolares. Quem pode desenvolver de forma livre a sensibilidade em tal cenário, o artista? Talvez se o artista assimilar e refletir sobre tal decadência seja possível retomar a essência da experiência.

⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Ausschewitz**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

enquanto o passado é algo ultrapassado, devido a isso a presentificação do tempo deixa o indivíduo numa situação de crise.

A questão do tempo e suas ligações com o mito, verdade, a linguagem e o ser são abordadas com base no diálogo de Benjamin e Agamben em um entrelaçamento epistemológico, ontológico e estético, confrontando o tempo finito e a eternidade com uma concepção possível na experiência do relato em infantes.

2.4 A IMAGEM COMO NARRAÇÃO

Walter Benjamin observa na obra Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo⁶⁸, o modo como os habitantes da Paris do século XIX mantinham-se em silêncio quando estavam no bonde, na companhia de outras pessoas – comportamento que também se mostrava nas ruas, nos cafés .

Esse conviver com mais pessoas em um transporte público significava um dado novo para o habitante de Paris. Nas ruas ocorria sempre a mesma situação, o silêncio do homem, cuja definição clássica (aristotélica) como ser racional estava ameaçada. A expressão dessa racionalidade, entendida pelos filósofos do iluminismo como a saída da infância, corresponde à fala raciocinada, a autonomia do pensamento. Contudo, em contato com a multidão o indivíduo mantém-se na defensiva, em um silêncio que significa em última instância o não reconhecimento do outro com o qual compartilha o espaço público.

O mutismo na época não era absoluto. Ocorriam manifestações políticas, barricadas, protestos contra o imperador, mas a multidão desumanizou de forma contundente o indivíduo e reduziu ao mínimo sua participação na vida pública⁶⁹. Quanto mais gente havia ao redor, mais a vida humana se apequenava. As relações giravam em torno do mínimo necessário e acabaram se reduzindo à vida privada e doméstica. Richard Sennett delinea as facetas do silêncio vivido pelo indivíduo do século XIX, em seu ensaio O declínio do homem público:⁷⁰

Cresceu a noção de que estranhos não tinham o

⁶⁸ BENJAMIN, W. Op. Cit., 1989.

⁶⁹ SENNETT, Richard. Op. Cit.

⁷⁰ Ibidem.

direito de falar, de que todo homem possuía como um direito público um escudo invisível, um direito de ser deixado em paz. [...] O comportamento público era uma espécie de observação e aceitação passiva, certo tipo de voyeurismo. Balzac chamava-o a gastronomia dos olhos⁷¹.

Essa expressão da solidão em face à multidão ganha contornos emblemáticos nas expressões artísticas. O poema, a peça de teatro, o diário íntimo são capazes de conectar o indivíduo com a intimidade dele, com a sua emoção e a individualidade é cada vez mais valorizadas pelas sociedades ocidentais por causa do comportamento público.

Os personagens estudados nesta tese oscilam entre o silêncio e a fala, muito do que deixam de falar nas ruas é retomado no silêncio do quarto, quando a experiência do que restou do dia é expressa nas páginas de um diário. Nas obras de Hopper, também conhecido como pintor do silêncio, predominam também a quietude dos quartos, e quando ele pinta as ruas, elas geralmente estão desertas, como se o esvaziamento espiritual do espaço público só pudesse ser expresso desse modo.

Dessa forma, a tese também circula pelos eixos de análise que avaliam o sentimento de solidão, de banalização da vida humana e da incomunicabilidade do indivíduo retratado na ficção.

2.5 O CINEMA COMO VOZ DO ‘NARRADOR’

O sucesso do cinema se funda no fracasso da experiência do indivíduo. Os heróis do cinema são capazes de simplesmente viver a vida, de expressar emoções e realizar feitos, os quais o indivíduo moderno não consegue experienciar. Adorno afirma, no ensaio A posição do narrador no Romance Contemporâneo⁷², que: “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice”⁷³. A

⁷¹ Ibidem, p. 43.

⁷² ADORNO, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo In: **Notas de literatura 1**. São Paulo: 34, 2003, p.56.

⁷³ Id.

modernidade, com seu olhar sobre o indivíduo comum e a cultura de massas, insiste em contar histórias, principalmente pequenas histórias do cotidiano, da pessoa comum, mesmo que o que se tenha a dizer não seja tão especial assim. No que concerne ao conceito de experiência a relação com os conceitos benjaminianos sobre experiência e história são fundamentais nessa análise.

As cenas dos protagonistas no cinema funcionam como catarse e também como substituição da experiência realizável pelo homem. Benjamin⁷⁴ e Sennett⁷⁵ defendem que a perda da possibilidade de experiência na vida pública redonda na tentativa de resgatá-la na vida privada. A efemeridade da vida possibilita somente a alguns a possibilidade de construir grandes feitos no mundo em nome da memória. A maioria das existências humanas será esquecida. A experiência de um passado, de um presente e de uma possibilidade para o futuro é impossibilitada nos conceitos modernos pelo desenraizamento histórico. Em um mundo que valoriza cada vez mais a produção, o presente torna-se inexorável e o passado simplesmente não importa.

Há também outras manifestações cinematográficas cujo olhar pessoal do diretor podem ser classificadas como cinema de autor. Trabalho nessa tese com a obra de Jim Jarmusch *Sobre Café e cigarros*⁷⁶ na qual a imobilidade da câmera remonta ao cenário solitário dos diaristas. As cenas são filmadas em preto e branco, quase sempre em um bar ou café com papéis de parede floridos, por vezes, é servido chá, contudo o café sempre aparece em cena assim como o cigarro, engendrando diferentes digressões sobre o tema. Celebidades como Tom Waits, Iggy Pop, Bill Murray, Cate Blanchett interpretam a si mesmos, em situações cotidianas. O tema recorrente é o benefício do café para a saúde, o malefício do café e até o grotesco, no qual Bill Murray toma café direto da cafeteira, para apaziguar seu vício. O filme mostra assim diferentes encontros que trazem o cotidiano sem uma reflexão, uma redenção, mas como um espaço intimista de encontros e

⁷⁴ BENJAMIN. Op. Cit., 1996.

⁷⁵ SENNETT. Op. Cit.

⁷⁶ 'Coffee and cigarettes' de 2003. Nesse filme, temos uma série de 11 curtas-metragens com diferentes personagens que, bebendo café e fumando cigarros, debatem sobre variados temas, tais como picolés com cafeína, Abbott & Costello, a ressurreição de Elvis Presley, a forma correta de se preparar um chá inglês, as invenções de Nikola Tesla, desentendimentos familiares, Paris nos anos 1920, rock, hip hop e o uso da nicotina como inseticida.' Ele foi premiado pela Associação de críticos de Los Angeles.

desencontros entre amigos, colegas e familiares.

2.6 O ÍNTIMO COMPARTILHADO

A civilização industrial e o nascente capitalismo condenaram o indivíduo à solidão. Questões estruturais desse sistema, como seu modo de produção e circulação das mercadorias, fazem com que o indivíduo veja o outro como competidor e ameaça. No primeiro instante do capitalismo temos um deslocamento crescente das massas para as cidades, o que provocará o estranhamento do homem consigo mesmo e com o próximo, levando-o ao isolamento ⁷⁷.

Os homens passam a se relacionar como estranhos, sem admitir um sentido para a comunicação com o próximo. São conhecidas as observações que Walter Benjamin⁷⁸ faz sobre a vida urbana na Paris de Baudelaire. Benjamin afirma que uma das situações mais incômodas para o nascente homem urbano consistia em estar na companhia de um semelhante horas a fio no transporte coletivo sem poder dirigir-lhe a palavra. O sociólogo Simmel⁷⁹ também tem uma tese para definir o incômodo do homem urbano, cujos estímulos estão permanentemente aguçados pelo estímulo do outro, pela violência, ou pelo movimento em geral da cidade. Simmel fala da atitude blasé, do modo como o humor do indivíduo se torna indiferente aos estímulos da grande cidade.

O flâneur⁸⁰ é de certa forma o homem oriundo da massa urbana, que se diverte sozinho, se embriaga, joga, e frequenta prostíbulos, porque perdeu a capacidade de vincular-se ao outro. O grande sentido do flâneur sem dúvida é a visão, seus outros sentidos e poder criativo lhe foram amputados pelo modo de produção capitalista, que isolou o homem do outro e de si mesmo.

Se os sentidos do flâneur estão ao mesmo tempo aguçados e bloqueados pela nascente cultura urbana, o capitalismo que deixa seus objetos tão disponíveis, e ao mesmo tempo tão distantes da posse, funda nas ruas, nas galerias, um local público de desejo de pertencer, de ser e

⁷⁷ SENNETT, Op. Cit., 1988.

⁷⁸ BENJAMIN, Op.Cit., 1989.

⁷⁹ SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio (org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

⁸⁰ O flâneur é um personagem histórico e literário da Paris do século XIX, descrito na obra de Baudelaire e estudado por W. Benjamin.

de estar. A embriaguez do vinho e da multidão, as buscas de sentido em jogos de azar, são diversões do homem que vê no jogo atividade mimética do cotidiano do trabalho. Recomeçar sempre do zero é o sentido da vida do jogador, e do trabalhador reificado, que tenta conferir sentido e finalidade ao mundo do trabalho.

O modo de trabalho capitalista afasta o indivíduo de si mesmo, não se reconhecendo mais no que faz. A pessoa busca motivos para o existir desvinculada de sua identidade no trabalho. Ian Watt⁸¹ enfatiza que a palavra escrita é um contraponto para o indivíduo que não vê mais sentido no seu labor. Cresce nas urbes o público leitor de jornal e romance. Benjamin⁸² também assinala a crescente produção de romances no século XIX, fazendo como que surja a figura do escritor profissional. A escrita também não escapa do ritmo industrial, quando se empregam escritores fantasmas que emprestam sua arte aos escritores famosos do mercado editorial da época. Tanto o leitor quanto o escritor do romance são frutos deste instante estrutural dos novos moldes de produção.

Um dos clássicos no gênero diário íntimo pertence a Amiel⁸³, autor francês que depois de escrever dezessete mil páginas conclui que a sua existência caberia em poucas linhas e que a necessidade da escrita não é tanto por ter o que dizer, mas apenas para dizer. Essa situação lembra o efeito catártico do diário íntimo: o diarista muitas vezes vive para escrever. Amiel descreve em seu diário a vida do indivíduo solitário, insatisfeito com suas escolhas, como a profissão.

Gregório Marañón⁸⁴ analisou a obra de Amiel e afirmou que a escrita do diário no homem adulto corresponde a um lento suicídio. Talvez haja exagero na conclusão de Marañón, e eu possa repensar sua tese, afirmando que a ausência de escrita e leitura no homem adulto atual o remete ao fim da vida.

Tomando como base os estudos de Arfuch⁸⁵, pode-se afirmar que o diário, a confissão, o testemunho e outras formas de escritos de si continuam fazendo sucesso no mundo de hoje porque indivíduos cada vez mais atomizados tem acesso ao conteúdo subjetivo e julgado 'verdadeiro' da vida de outra pessoa.

⁸¹ WATT, Ian. **A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

⁸² BENJAMIN. Op. Cit., 1996.

⁸³ AMIEL, Henry- Frédéric. **Diário íntimo**. Rio de Janeiro: Ediouro: 1997.

⁸⁴ MARANON, Gregório. **Amiel**. Paris: Gallimard, 1938.

⁸⁵ ARFUCH. Op. Cit., 2010

No diário íntimo de Amiel não se encontra uma trama, apenas o cotidiano detalhado. Se muitos leitores não se cansaram da obra de Amiel, fato comprovado pelas várias reedições do seu diário, seja porque o diário do escritor francês insere o leitor em um outro tempo, fora da lógica mecanicista ou utilitária, o tempo mítico da repetição dos gestos cotidianos. Na escrita do diário, não há progressão, trama, avanço na narrativa – as partes do diário se equivalem. Marcello Duarte Mathias escreve sobre características fundamentais do gênero:

[...] não há progressão possível na escrita diarística, já que todos os momentos do primeiro ao último se equivalem. De assinalar ainda que os espaços por preencher, os dias não assinalados, o desperdício que nem sequer foi anotado, integram – à semelhança dum quadro branco num mosaico colorido de azulejos- o todo da composição escrita⁸⁶.

Alguns escritores do chamado gênero de autoajuda ainda recomendam a autoanálise por meio do diário. Ao contrário da Idade Média, quando a pessoa fazia uma autoanálise de sua consciência como um contraponto e equilibrava a experiência terrena do ideal religioso, os que recomendam o diário moderno observam que ele não serve mais para clarificar os valores terrenos, a pessoa deve desejar vencer no mundo.

Hoje em dia, os roteiros de fuga são muitos: entorpecentes, consumo, embarcar no gosto médio da multidão, assumir para si o comportamento da massa, sem exercer o direito de pertencer a uma comunidade.

Segundo Agnes Heller⁸⁷, um dos modos essenciais da eficácia do processo de socialização é o sentimento de comunidade. Não me parece equivocado dizer que o blog e a internet seriam capazes de retomarem esse sentimento abandonado nas sociedades de massa. A pretensa sinceridade da escrita do blog não seria mais condizente com a ficção?

Se o homem do início do capitalismo necessitou da leitura de

⁸⁶ MATHIAS, Marcello Duarte. Revista Colóquio Letras. In: **Autobiografias e diários**. (<http://coloquio.gullbenkian.pt>. Acesso 14/01/2010. 17:00h.), p.41.

⁸⁷ HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 6ª. Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

romances e jornais para ter o sentimento de pertença, o homem atual parece condenado à internet. A idealização de si mesmo é utilizada na escrita ficcional de um blog, essa característica romanceada na escrita ficcional torna o blog um gênero misto. De qualquer modo, o que quero ressaltar é o sentimento de solidão e o isolamento que levam as pessoas a escreverem e a lerem na internet e, dessa forma, mesclam memória e ficção, intimidade e futilidades, em uma sinceridade calculada.

A esfera da intimidade permite o espaço para a solidão. Essa foi uma construção que se iniciou com a leitura em um espaço íntimo dentro de uma esfera privada, essa questão será trabalhada posteriormente em alguns capítulos.

2.7 DO PÚBLICO AO PRIVADO: INTIMIDADE E ESCRITA DE SI

A esfera do privado dominando a esfera pública significa uma maneira nova de estar em sociedade. Caracteriza-se pelo controle mais severo das pulsões, o domínio mais firme das emoções e a extensão da fronteira do sentimento de pudor em toda a sociedade.

Norbert Elias examina na obra *O processo civilizador*⁸⁸ uma literatura da civilidade, que consiste em manuais de etiqueta, nos quais os mínimos gestos são estudados e detalhados, tratados sobre conversação, conselhos e máximas, e discutem a relação incipiente entre leitura, escrita e conhecimento de si. Segundo o autor:

Todo homem, numa certa medida, governa-se a si mesmo. Todo homem, até certo ponto, está sujeito às coerções geradas pelo convívio com seus semelhantes, pela estrutura e evolução de sua sociedade e, finalmente, por necessidades naturais, ao mesmo tempo individuais e comuns [...]. A relação entre esses diferentes tipos de coerção, as formas de equilíbrio e as configurações que eles constituem variam consideravelmente, conforme os diversos estágios da evolução da humanidade e conforme os

⁸⁸ ELIAS, Norbert. Op. Cit.,1993.

diversos estágios da evolução da humanidade e conforme diferentes camadas sociais ⁸⁹.

A partir do século XVII, sob a influência de processos de alfabetização e da leitura silenciosa, temos o nascer do sentimento de solidão validado socialmente. A leitura silenciosa consiste numa espécie de revolução na consolidação da vida privada, pois anteriormente a leitura e a própria escrita eram feitas em voz alta. O escritor ditava seus escritos e o leitor bradava em alto tom para memorizar as palavras que acabara de ler.

O processo de leitura silenciosa ganhou força também como o protestantismo, que eliminava um intermediário na relação homem com a divindade. Ao contrário dos trâmites católicos, que sempre exigiram um interprete das palavras divinas, o protestante passou a defender a leitura silenciosa e a escrita reservada para que pudesse melhor se vincular a Deus. O protestante estabelece então uma relação de intimidade na esfera privada com a divindade.

O grande símbolo da leitura silenciosa é a biblioteca, lugar de retiro e auscultação de si mesmo. Foi um dos lugares preferidos de Michel de Montaigne, grande defensor da leitura silenciosa e da biblioteca, o qual escreve em latim as palavras nas paredes de sua biblioteca:

No ano de cristo de 1571, com idade de 38 anos, às vésperas das calendas de março, aniversário de meu nascimento, Michel de Montaigne, desde muito já farto da escravidão da corte do Parlamento e dos cargos públicos, sentindo-se ainda disposto, veio a descansar nos seios das Doutas virgens, na calma e na segurança; ali passará os dias que lhe restam viver. Esperando que o destino lhe permita perfazer essa habitação, estes doces retiros paternos, consagrou-os a sua liberdade (libertas), a sua tranquilidade (tranquilitas) e seu lazer (otium) ⁹⁰.

⁸⁹ ELIAS, Norbert, 1993, p.29.

⁹⁰ CHARTIER, Roger. **As práticas da escrita In: História da vida privada.** São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 134.

Michel de Montaigne exalta o valor da sua biblioteca no livro III, capítulo III dos ensaios, inclusive pelo isolamento do local: “[...] agrada-me que seja um pouco penoso e afastado, tanto pelo fruto do exercício quanto por afastar de mim a multidão”⁹¹.

Não que antes não houvesse estados solitários em indivíduos isolados da sociedade, mas a solidão para ser referendada e até estimulada socialmente precisaria de uma série de fatores sociais favoráveis, e principalmente o desejo de estar só, de se afastar do comércio e dos homens para que ficasse estabelecido o comércio dos livros a escrita e a leitura dos livros.

Diários íntimos sagrados e profanos e pinturas expressas em autorretratos mostram a necessidade e o desejo da refúgio. Além da leitura, a escrita e a coleção de objetos pessoais, como espelhos e pentes, mostram um desejo de solidão e refúgio. Orest Ruam fala de dois tipos de lembranças que definem os traços da intimidade, a lembrança-espaco, e a lembrança-objeto:

A lembrança-espaco (em especial o jardim fechado, o quarto a ruelle, o gabinete e o oratório) e a lembrança-objeto (o livro, a flor, a roupa, o anel, a fita, o retrato ou a carta, são muito particulares, pertenceram a alguém único no tempo e no espaco; todavia seu sentido é codificado e perfeitamente compreensível para os outros)⁹².

Podemos afirmar que antes da modernidade havia solitários, contudo o desejo de solidão, de estar sozinho e com suas coisas é algo moderno, oriundo de um processo civilizador, como referencia Norbert Elias, no qual descreve a arquitetura das casas que possibilita o sentimento de solidão, por exemplo, o caso do jardim fechado na Inglaterra, do chambre, na França. No jardim, o homem faz suas meditações, escreve uma carta, fuma um charuto que não pode ser mais partilhado por ninguém. No quarto ou no escritório, ele está sozinho com seus objetos pessoais, é capaz de conservar em segredo objetos,

⁹¹ RANUN, Orest. Op. Cit, 135

⁹² Id. p. 211.

sensações e pensamentos que lhe dão prazer. O quarto talvez seja a extensão de um eu mais vinculado ao prazer e ao desejo, diferente daquele que é exercido nos rituais enfadonhos exigidos pela vida pública.

Como observei anteriormente, os sentimentos de solidão existiam antes da modernidade. Porém, o processo de solidão em Santo Agostinho em muito se difere, por exemplo, da escrita íntima moderna de um Samuel Peppey. Ambos utilizam o diário íntimo, mas as motivações são estritamente diferentes.

A escrita íntima em Santo Agostinho tem um caráter pragmático e possibilita o autoexame, mas também por si só é um caminho de conversão e redenção. No século XVII, mais precisamente em 1660, Samuel Pepys se recupera de uma grave enfermidade, e escreve sobre os acontecimentos em sua vida íntima. A impressão que se tem ao ler o diário é de que ele quis guardar a vida como um tesouro que não pode escapar:

Como se quisesse reter para sempre os detalhes de sua vida interior, registra uma canção, um momento feliz no decorrer de um passeio, os odores do campo na primavera, os festins de ostras e vinho, a visão de uma bela mulher no templo. Diverte-se escrevendo⁹³.

Samuel Pepys escreve em inglês seus escritos íntimos. Trata-se de um minucioso registro do cotidiano; absolutamente tudo lhe interessa. O tema do seu diário é o cotidiano em seu tom ritualístico e o modo como tais acontecimentos o afetam intimamente. Alguns contemporâneos dele preferiam escrever em latim, pois dessa forma passariam incólumes caso os seus parentes e esposas encontrassem o diário. Não é demasiado lembrar que, no século XVII, preponderava no diário a dimensão do segredo, do objeto que serve para significar a solidão, expressão maior da intimidade.

Semelhante ao diário íntimo, com sua função de objeto-relíquia, e propiciador do conhecimento íntimo, surgiu também o autorretrato. Um dos pintores que mais se apropriaram e aprofundaram esse meio de

⁹³ RANUM, Orest. Op. Cit., p. 213.

expressão, extrapolando o caráter exótico e exibicionista de artista como Durer, foi Rembrandt. Ele se serviu do autorretrato como uma verdadeira busca do eu, pintando diferentes expressões sobre os mais variados gamas de emoções. Ao buscar a verdade em um sentido pessoal por meio do retrato, não omitindo nenhum tipo de emoção, seja ela neutra, angustiada ou mesmo torpe, Rembrandt redefine a pintura assemelhando-a a escrita íntima.

Outra semelhança da escrita com o diário é que o artista do autorretrato geralmente não quer mostrá-lo ao grande público, algumas vezes ele serve para presentear um amigo. Dessa forma, tanto a pintura quanto a escrita são espaços importantes na análise, ela ainda pode ser motivo de regozijo ou de horror a medida que dela se apropriam como discurso simbólico.

Até aqui, em linhas gerais apresentei a concepção de alguns teóricos acerca de questões estudadas nesta tese. As discussões de Norbert Elias possibilitam uma análise sobre a solidão nas obras estudadas. Da mesma forma, são fundamentais as ideias de Leonor Arfuch, Maurice Blanchot e Philippe Lejeune sobre diário, espaços biográficos e autobiográficos. Além desses autores, as vozes das obras, de seus personagens são uma dimensão estudada para aprofundar as características da solidão.

3 A ESCRITA DO DESASSOSSEGO: O DIÁRIO DOS BUROCRATAS

O homem de hoje vive em alta tensão, diante do perigo da aniquilação e da morte, da tortura e da solidão. É um homem de situações extremas, chegou aos limites últimos de sua existência ou está diante deles. A literatura que o descreve e o interroga só pode ser, portanto, uma literatura de situações excepcionais.

(Ernesto Sabato, 2003)⁹⁴.

Neste capítulo observo como nos romances analisados se funda o espaço biográfico no espaço íntimo, tal é propício à solidão. A solidão pode ser entendida em um plano simbólico por ser parte de uma construção íntima – e o espaço da intimidade aparece tanto na esfera pública e privada.

Delineio aspectos que considero importantes na análise das obras deste trabalho, como a caracterização da intimidade. Para tanto, referencio alguns aspectos encontrados em obras como de Fernando Pessoa⁹⁵, Daniel Defoe⁹⁶, Enrique Vila Matas⁹⁷. Eles servem como exemplos importantes para marcar o espaço intimista da ficção diarística. Teóricos como Massaud Moisés⁹⁸, Lucien Goldman⁹⁹, Phillipe Lejeune¹⁰⁰, Orest Ranum¹⁰¹, Ian Watt¹⁰², Maurice Blanchot¹⁰³, entre outros, servem de referência para a análise que será realizada a seguir.

⁹⁴ SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.84.

⁹⁵ PESSOA, F. **O livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁹⁶ WATT, Ian. Op. Cit.

⁹⁷ MATAS, Enrique Vila. **O mal de Montano**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁹⁸ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

⁹⁹ GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

¹⁰⁰ LEJEUNE, P. Op. Cit.

¹⁰¹ RANUM, Orest. Op. Cit.

¹⁰² WATT, Ian. Op. Cit.

¹⁰³ BLANCHOT, M. Op. Cit.

3.1 ESPAÇOS DA INTIMIDADE

Segundo Massaud Moisés¹⁰⁴, o diário íntimo designa o relato de acontecimentos ocorridos durante as vinte e quatro horas do dia. Obediente ao calendário, ao presente fugaz de cada dia, o diário pode ser de vários tipos, conforme a ênfase e as reflexões que suscitam, desde os episódios políticos até a pura introspecção, passando pelo registro crítico dos cenários e das peripécias que as viagens propiciam, ou pelos embates da vida literária, tudo pode ser objeto de interesse para quem deseja relatar as vivências cotidianas no ritmo em que ocorrem¹⁰⁵. Com base nessas indicações, observo que o gênero especificado pode, por vezes, apresentar semelhanças nos romances analisados.

Ao examinar os aspectos autobiográficos dos romances, examino o modo como o diário íntimo se configura, utilizando a descrição acima, mas também a ampliando, quando os romances *A Trégua*¹⁰⁶, de Mário Benedetti, e *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, expandem essas configurações.

Na ficção, o diário assume características diferenciadas dos diários declaradamente não ficcionais. Nos diário íntimo, normalmente, os autores obedecem ao calendário, datando dia, mês, e ano em que ocorrem os fatos. Nos diários ficcionais isso, comumente, não ocorre. Em *O Amanuense Belmiro*¹⁰⁷, por exemplo, os capítulos não são datados, e sim nomeados com diversos títulos; já na *Trégua*¹⁰⁸ os capítulos são datados com dia e mês, mas sem o ano.

Além dessas duas obras, menciono *O Livro do Desassossego*¹⁰⁹, de Fernando Pessoa, ressaltando nessa obra as características de diário íntimo, embora possam sobre ela incorrer outras interpretações, como exemplo de prosa poética, ou até mesmo como romance fragmentado, em que a sucessão das observações diárias não chegam a ser ordenadas. Citado como exemplo o personagem Bernardo Soares, observa-se no diário dele a mesma partilha de escrita dos personagens estudados nesta tese. Bernardo Soares possui um modo muito peculiar de ver o mundo, pois a reclamação constante, a fadiga, a observação cotidiana e o

¹⁰⁴ MOISÉS, Massaud. Op. Cit.

¹⁰⁵ MOISES. Op. Cit., p.121.

¹⁰⁶ BENEDETI. Op. Cit., 2007.

¹⁰⁷ ANJOS. Op. Cit., 2006.

¹⁰⁸ BENEDETI. Op. Cit., 2007.

¹⁰⁹ PESSOA, F. Op. Cit.

comentário filosófico participam de uma unidade.

Os três textos ficcionais são protagonizados por indivíduos que, mesmo participando de esferas públicas (como o trabalho e, por vezes, uma saída com os amigos), estão imersos em uma solidão impulsionando-os à escrita. Apesar de terem uma vida pública, mesmo em meio à multidão e inseridos no ambiente de trabalho, eles mantêm uma distância de formas diferenciadas das demais pessoas, o que nos possibilita, nos três casos, referenciar a solidão¹¹⁰. Em Belmiro, pela ausência ou mínima expressão de comentários que expressem sua voz; em Martin Santomé, protagonista do romance *A Trégua*¹¹¹, pelo distanciamento dos filhos, pela perda da esposa e da namorada e uma refutação inicial da vida social. Bernardo Soares não deseja essa vida social, não há uma vontade em participar dela, seu papel mais constante é de observador da sociedade. Todos os personagens encontram na prática do diário íntimo um sentido provisório para a existência; na próxima página escrita do diário íntimo reside a possibilidade de que o tédio e a consciência vazia tenham sentido e cedam espaço para a arte.

A partir de uma leitura de Lukács, Lucien Goldmann¹¹² concluiu que nesse tipo de ficção há uma introspecção em um mundo interior demasiadamente vasta. Entendo que essa introspecção ganha uma dimensão diferenciada nas obras analisadas, já que se trata não de um mergulho psicológico, mas de um adensamento das emoções dos personagens por meio da escrita.

Cyro dos Anjos e Mario Benedetti criam personagens que por meio da escrita do diário fundam uma introspecção sem ação. Entre o herói e o mundo há somente o registro da palavra escrita – e essa mediação, muitas vezes, consiste no único sentido da existência do diarista.

O diário de Martin Santomé é o retrato de um homem que sempre teve a expectativa de realizar tarefas superiores, mas sempre se contentou em trabalhar em uma importadora de autopeças. A

¹¹⁰ A solidão expressa aqui não está ligada apenas ao sentimento de um eu ficcional sozinho no mundo, mas passa a ser entendida como um espaço fulcral inaugurado entre diferentes autores na modernidade. Entendo nesta tese que a solidão está nas esferas íntimas. O espaço da intimidade é como um espaço reservado internamente, tomando a literatura de Poe, Baudelaire, enunciada anteriormente. Assim defendo que o espaço biográfico pode ser também um espaço dos solitários, e principalmente de contornos da solidão.

¹¹¹ BENEDETTI. Op. Cit., 2007.

¹¹² GOLDMANN, Lucien. Op. Cit.

postergação foi o seu vício mais habitual, porque fez com que uma rotina paralisante tivesse se naturalizado em sua vida, como se o cotidiano fosse algo imutável, um tempo estático, enquanto situações mais elevadas e prazerosas não aconteciam em sua vida. Sobre o cotidiano e a postergação diz Santomé:

Eu mesmo fabriquei minha rotina, mas pelo caminho mais simples: a acumulação. A segurança de me saber capaz para algo melhor me deu o controle da postergação, que no fim das contas é uma arma terrível e suicida ¹¹³.

Nesse caso, o gênero autobiográfico serve a voz de uma vida fragmentada, sem consciência de totalidade. Nos diários ficcionais analisados não há ambição de se obter uma visão de totalidade da própria vida, como na maioria das biografias, quase sempre não há a pretensão da remissão do tédio ou do desespero. Esses sentimentos são parte constitutiva do narrador e são tratados com destaque no diário.

Em *O livro do Desassossego*¹¹⁴ há um ponto de vista narrativo a partir de um tédio fundamental que se derrama por todos os seres e coisas. No livro de Fernando Pessoa, escrito pelo ‘quase’ heterônimo Bernardo Soares, o tédio e a sensação de nulidade são a própria substância da narrativa.

Sobre Bernardo Soares há dois pontos importantes que precisam ser citados para a inserção dessa obra em um campo biográfico, mesmo não sendo fácil defini-la em um gênero: primeiro, é um semi-heterônimo, porque as características do protagonista se confundem em vários pontos com a vida do próprio escritor Fernando Pessoa: o trabalho, o ideário literário e filosófico, por exemplo; segundo, a definição da obra *O livro do Desassossego*¹¹⁵ como diário íntimo.

A leitura do autor espanhol Enrique Vila-Matas¹¹⁶ mescla com esmero ficção e ensaio literário, abre a possibilidade de interpretar o livro do poeta lisboeta como um diário íntimo. Segundo o narrador

¹¹³ BENEDETTI, Op. Cit., 2007, p. 44.

¹¹⁴ PESSOA. Op. Cit., 2005.

¹¹⁵ Id.

¹¹⁶ MATAS. Op. Cit.

protagonista no livro *O mal de Montano*¹¹⁷, essa obra de Pessoa é um diário íntimo por excelência, pois nela se tenta esgotar todas as possibilidades de escrita em forma de diário. Os temas do cotidiano e a brevidade dos textos também são elementos típicos desse gênero. A compulsão pela escrita que tenta verter a vida em literatura, segundo Vila-Matas, acometeu o poeta Pessoa, também portador do chamado Mal de Montano, quem dele padece parece ter um olhar literário do mundo. Ao contrário do mal de Montano que faz o personagem de Vila-Matas verter tudo em literatura, Belmiro só o faz em ocasiões especiais:

Que tenho eu com os dias que a folhinha assinala?
Há dois meses comecei a registrar, no papel,
alguns fragmentos de minha vida, e noto agora
que apenas o faço em datas especiais. Encontro
uma explicação plausível: minha vida tem sido
insignificante, e no seu currículo ordinário nem
faz, realmente, por onde eu a perceba. Habituei-
me as coisas e seres que incidem no meu trajeto
usual da Secretaria para o Café, e do Café para a
Rua Erê. Tais seres e coisas pertencem, por assim
dizer ao meu sistema planetário, e, entretido com
eles, na sua feição mais ou menos constante, vou
traçando quase que despercebidamente minha
curva no tempo¹¹⁸.

Quando Martin Santomé conhece Laura e com ela passeia para observar o mar, o lirismo não habitual aos domingos encontra voz. É importante destacar como ele constrói o espaço íntimo, saindo de uma esfera ampla para a íntima. Essa construção é marcada por oposições entre o todo e a parte - o mar e o indivíduo -, entre a fragilidade e o eterno - o caramujo, o seixo e ao mar -, misturando seus sentimentos à paisagem:

Domingo, 7 de julho

[...] Assim com a praia vazia, as ondas se tornam impotentes, governam sozinhas a paisagem. Nesse

¹¹⁷ Id.

¹¹⁸ ANJOS. Op. Cit., p.28.

sentido, eu me reconheço lamentavelmente dócil, maleável. Vejo esse mar implacável e desolado, tão orgulhoso de sua espuma e de sua coragem, levemente salpicado de gaivotas ingênuas, quase irreais, e de imediato me refugio numa irresponsável admiração. Mas depois, quase em seguida, a admiração se desintegra e eu passo a me sentir indefeso como um molusco, com um seixo rolado. Esse mar é uma espécie de eternidade¹¹⁹.

O diarista é alguém que desenha a brevidade e incompletude da vida e consegue, nas páginas de um diário, fixar de algum modo parte de sua vida. O cotidiano da capital portuguesa é percebido por meio de uma cor gris, refletindo a peculiar percepção de Soares.

O texto pessoano traz em si várias vozes de outros heterônimos, surgidos na obra poética do autor, como Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. O livro do Desassossego¹²⁰ é uma das poucas obras em prosa do escritor que dialoga com a sua obra poética. A riqueza é a fragmentação do conteúdo, pois reflete a fragmentação do homem e do mundo. Como diz o próprio poeta, “[...] em uma indiferença sutil perante os seres e as coisas”:

Desde que possamos considerar este mundo uma ilusão e um fantasma, poderemos considerar tudo o que nos acontece como um sonho, coisa que fingiu ser porque dormíamos. E então nasce em nós uma indiferença sutil e profunda para com todos os desaires e desastres da vida. Os que morrem viraram a uma esquina e por isso os deixamos de ver; os que sofrem passam perante nós, se sentimos, como um pesadelo, se pensamos, como um devaneio ingrato. E o nosso próprio sofrimento não será mais que esse nada¹²¹.

¹¹⁹ BENEDETTI. Op.Cit., 2007, p.108.

¹²⁰ PESSOA. Op. Cit.

¹²¹ PESSOA, Fernando. **A quintessência do desassossego**. Org. A. S. Franchini, C. Seganfredo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2008, p. 75.

Os personagens que escrevem um diário íntimo ilustram uma literatura intimista que parece não ter nada a ensinar, no sentido moral ou existencial. Ela consolida um espaço íntimo um mergulho subjetivo no espaço biográfico de suas anotações. Obviamente, ensinar ou iluminar a existência humana não é o único papel da arte.

Obras como *O Amanuense Belmiro*¹²², de Cyro dos Anjos, e *A Trégua*¹²³, de Mário Benedetti, se amparam na qualidade intrínseca do texto, apresentam uma ironia fina, discreta. Os dois textos versam sobre o relato de homens que escrevem sobre o vazio de seus dias como funcionários públicos. Tanto Belmiro Borba quanto Martin Santomé parecem estar condenados a empurrar a pedra de Sísifo¹²⁴. Segundo Albert Camus¹²⁵, em um clássico ensaio que avalia a condição do

¹²² ANJOS. Op. Cit.

¹²³ BENEDETTI. Op. Cit., 2007.

¹²⁴ Uso o texto de Camus porque a força imagética do mito ilustra e amplia meu esforço intelectual para descrever e diagnosticar o efeito nocivo causado pelo trabalho repetitivo nos personagens que analiso, tanto Belmiro Borba quanto Martin Santomé, estão totalmente desvitalizados pelas escolhas profissionais que fizeram. Além do mito de Sísifo, inúmeros filmes mostram a fragilidade da condição humana na situação do trabalho. Lembro que um dos primeiros filmes que assisti sobre o tema foi: *A classe Operária vai ao Paraíso*, dirigido pelo italiano Elio Petri. O filme brasileiro *Eles não usam Black tie*, com Gianfrancesco Guarnieri, também aborda o tema. Esses dois filmes são profundamente engajados, e fazem parte de um imaginário político onde o mundo se dividia em políticas de Esquerda e Direita. As dificuldades do trabalhador, segundo esse viés político, deveriam passar sempre por lutas ideológicas e por práticas como a greve. Na atualidade, no Brasil, as pessoas tendem a ser menos engajadas e as greves não são tão bem-vindas, pois o trabalhador teme por sua demissão. O trabalho ganhou novas formas no mundo ocidental, e o homem é cada vez mais substituído por máquinas, ou simplesmente está sendo dispensado devido a crises estruturais do trabalho.

¹²⁵ Albert Camus, escritor e filósofo argelino que, como Sartre, conjugou filosofia e literatura em seus textos literários. Aprecio muito os personagens camusianos e sua solidão insondável, principalmente do protagonista da novela *A queda*. Em meio há uma solidão abissal, em um monólogo sem fim, a narrativa estabelece que para o protagonista a busca em se atingir o outro, ajudá-lo ou amá-lo sempre foi uma tentativa frustrada, pois para o personagem tal tentativa sempre esbarrou na demasiada vaidade e no amor próprio. A queda se dá quando se conclui a circularidade da relação, quando os personagens tentam sair de sua ambição e vaidade. Talvez, Camus seja um profeta dos tempos atuais, onde a existência do outro se tornou mera virtualidade exposta nas inconstantes e inconsistentes relações mantidas nas redes sociais.

indivíduo contemporâneo pela luz do mito grego, a imagem de um eterno recomeço pode ser transposta ao mundo moderno e descreve a situação da vida que recomeça com o despertar, o trabalho, os sonhos são uma escada para possibilidades e para a trégua.

Os dois burocratas protagonistas dos romances de Cyro dos Anjos e Mario Benedetti usam recursos que oscilam entre o lírico e o patético. São homens maduros que parecem conformados com a 'vida mínima'¹²⁶. A escrita do diário confere significado às existências dos personagens vazias de sentido, ou mesmo desesperadas, mas não confere a eles a disciplina ou a determinação, pois nem sempre escrevem todos os dias.

Martin Santomé resume alguns de seus dias em oito, dez linhas do seu diário. Ele não relata sempre acontecimentos tão importantes, pois aos olhos do personagem-escritor está a banalização cotidiana, o trabalho sem sentido e a descrição de uma Montevideu cinzenta.

Segundo Belmiro, o passado encontra ecos no presente, em uma mistura entre memória, fantasia e cotidiano, e isso dificulta o contorno preciso do presente, inclusive por não haver datas que marquem seus registros. A atemporalidade é uma expressão de uma presentificação dada pela leitura, já que o tempo é medido pela leitura de um leitor e não pela marca da escrita. Nos dois personagens o mergulho pessoal é dado por uma esfera íntima que percorre a escrita, caracterizando-a com traços subjetivos inaugurados pela expressão de um eu que se sente deslocado em meio a todos pela construção temporal, como em Belmiro, ou pela visita ao cotidiano, conferindo sentido ao indivíduo, como no caso de Santomé.

O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo, através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem¹²⁷.

Anteriormente, a grande característica do diário era o segredo, elemento que proporcionou ao diarista a disciplina da sinceridade. Durante o advento do Calvinismo, suprimido o papel do confessor, o

¹²⁶ Expressão adotada por Ortega e Gasset e utilizada na tese.

¹²⁷ LEJEUNE. Op.Cit.,p. 260

diário incorpora tal característica de amigo e confessor. O diário, segundo Amiel¹²⁸, prosador francês e diarista por excelência substitui o amigo e até a esposa, por isso, é um companheiro e aliado da solidão. A solidão é uma condição humana e social e não precisa ser abolida e nem negada. O escritor precisa da solidão, desse mergulho em si mesmo para se expressar. O diarista a trata muitas vezes com ambiguidade, reclama da solidão, mas sempre recorre ao seu diário para expressá-la.

Orest Ranum¹²⁹ observa a construção do espaço de uma intimidade como sendo forjada por comportamentos, modos delimitados por uma linha imaginária que confere aos espaços da casa, a ambiência íntima. Segundo o texto, o indivíduo seleciona objetos para ocuparem o espaço íntimo. Essas escolhas são sociais e geralmente partem dos modos de uma classe em direção às outras. Assim, fotos, joias, roupas, lenços pertencem aos cuidados do quarto. Dessa forma, não é necessário precisar o momento em que o espaço íntimo se funda no privado, mas evocar a esfera íntima para lançar a hipótese de que a solidão perpassa todas as esferas. Em um dado momento histórico do Ocidente, o espaço da intimidade era o quarto, cercado por objetos (porta-retratos, roupas, perfumes, etc.), objetos que não eram compartilhados em outros cômodos.

O espaço da memória se relaciona com o apreço e foi fundamental para a escrita intimista. Assim, o diário permanece, nesse momento histórico, como sendo íntimo. Nele, alguns sentimentos ganham contornos e inauguram no imaginário novas representações, como a solidão. Desejo referenciá-la como um aspecto de interioridade preservado na intimidade, sem uma conotação negativa, mas como expressão da modernidade¹³⁰ na expressão de um olhar do diarista sobre si e o mundo.

¹²⁸ AMIEL, Op. Cit.,

¹²⁹ Em Os refúgios da intimidade, já citado, artigo que faz parte da obra História da vida privada.

¹³⁰ Vários autores referenciam a modernidade como sendo importante em um desajustamento entre valores conservados na idade média e sua transição para outros referenciais. Para a solidão encontramos definições filosóficas, como: Heidegger, Sartre, Kierkegaard, Ortega Y Gasset, entre outros; sociológicas: Simmel, psicológicas Freud, entre outros falam da solidão. Interessa aqui observá-la como um aspecto da intimidade importante para a escrita e fundada no imaginário, por vezes, tida como boa e por outros como ruim. Nessa transição em que o homem desloca-se do eixo coletivo para o individual instaura-se diferentes ordens, dentre elas o da escrita íntima. Tal questão foi explorada no fim do capítulo um, A construção da solidão.

Segundo Ian Watt¹³¹, o romance teve sua ascensão após o surgimento do puritanismo e da especialização do trabalho na sociedade capitalista. Do puritanismo ele herdou o conceito da importância do indivíduo comum e da sacralidade dos seus atos cotidianos. Ian Watt identifica as raízes do romance na solidão do diarista: Robson Crusoé e o seu diário escrito na ilha deserta proporcionam os elementos fundadores do gênero. No diário, temos algumas características do imaginário da solidão que foram incorporados ao romance. Robinson Crusoé é o escritor que desafia, muitas vezes, as dificuldades da vida e busca a solidão para escrever. A escrita na ilha deserta é disciplinadora e afasta o protagonista da loucura, preservando sua identidade civilizatória. Essa escrita em um ambiente hostil pode ser entendida como a preservação de um espaço íntimo, no qual a solidão é marcada pela ausência de pessoas. Dessa forma, entende-se que o mergulho realizado por Robinson Crusoé¹³² possui duas sendas relevantes para essa exposição: a primeira, a da intimidade que é preservada mesmo quando ele encontra-se em um ambiente hostil; a segunda, os contornos da solidão que transparecem, por vezes, como a ausência de pessoas. Nesse caso, os aspectos civilizatórios encontrados no personagem Robinson Crusoé remetem ao convívio anterior com as pessoas, os hábitos preservados remetem ao conjunto social experienciado anteriormente.¹³³ No romance de Crusoé prepondera o papel do solitário em desajuste com o seu contorno, fato que se repete em vários outros romances. E, por último, o imaginário do leitor que precisa da solidão para entrar em contato com o livro, a estória, e com sua própria subjetividade.

¹³¹ Ian Watt é importante, pois identifica as raízes do romance na solidão do diarista. Robinson Crusoé e o seu diário escrito na ilha deserta proporcionam os elementos fundadores do novo gênero. No romance temos três grandes características da solidão. O escritor que desafia as dificuldades da vida e busca a solidão para escrever; do protagonista do romance, que muitas vezes é o solitário em desajuste com o seu contorno; e do leitor, que precisa da solidão para a leitura do livro.

¹³² Não tenho a intenção de aprofundar o estudo no romance de Daniel Defoe sobre Robinson Crusoé, nem cito estudiosos a respeito, mas encontro nele alguns aspectos que destaco como importantes, visto no conjunto da análise em questão.

¹³³ Os aspectos civilizatórios mencionados são citados, pois seguem as ideias de Sennett para delinear espaços públicos e privados, importantes para o espaço autobiográfico.

O gênero também tem sua dívida com o Cristianismo¹³⁴, que, desde o início, valorizou a vida subjetiva. As considerações de Louis Dumont¹³⁵ (1985) sobre a origem do indivíduo referem-se aos sujeitos históricos que participaram dos fundamentos do cristianismo e o modo como valorizaram a subjetividade. Se o exame da consciência pode ser datado como parte da origem do cristianismo, a escrita como prática cotidiana na tentativa de apreender os estados da alma do cristão só ocorre posteriormente.

As confissões de Santo Agostinho¹³⁶ são fundamentais e servem de modelo para o cristão; talvez se configurem como um método de autoconhecimento para o crente. As paróquias e congregações luteranas recomendavam ao seu fiel a escrita de um diário íntimo para um autoexame de consciência. Defoe é herdeiro dessa tradição.

O gênero é um canal de comunicação com o eu interior do crente, e, portanto, com seu Deus, para os personagens dos romances analisados é uma fuga, uma transformação de uma energia amorfa. Escrever um diário em estado de desespero, melancolia, tédio ou guerra, é uma das atividades literárias mais frequentes da literatura ficcional e não ficcional¹³⁷.

O objetivo do subcapítulo que segue é refletir sobre O amanuense Belmiro¹³⁸, situando-o no plano geral desta tese, segundo o qual a solidão alimenta a escrita de um diário íntimo e a escrita de um diário confere um sentido mínimo para quem o escreve.

¹³⁴ A escrita do diário teve um efeito importante para o crente da época de Lutero, ainda hoje é recomendado por especialistas para o enfrentamento de crises pessoais.

¹³⁵ DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

¹³⁶ Ian Watt comenta que o diário era redigido pelos cristãos, a mando da igreja, como anteriormente dito, para um exame em sua autoconsciência; então era natural a maioria dos cristãos possuírem diários.

¹³⁷ Na ficção temos inúmeros casos de diários e confissões que tratam do homem desesperado ou melancólico: **A náusea**¹³⁷, de Sartre, **A Trégua**¹³⁷, de Mário Benedetti, **O amanuense Belmiro** (2006) de Cyro dos Anjos, **Memórias do subsolo** (2000)¹³⁷, de Dostoievsky. Cada uma dessas obras trata à sua maneira da imobilidade do homem, de sua invisibilidade e da impotência diante de si mesmo e do mundo. Elas são representações do herói decaído.

¹³⁸ ANJOS. Op.Cit.

3.2 ASPECTOS GERAIS: UM HERÓI DENTRO DO ESCRITÓRIO

O objetivo deste subcapítulo é refletir sobre O amanuense Belmiro¹³⁹, situando-o no plano geral desta tese, segundo o qual a solidão alimenta a escrita de um diário íntimo, que confere um sentido mínimo para quem o escreve.

A vida do narrador nomeada na minha dissertação de mestrado como ‘vida mínima’¹⁴⁰, utilizando uma expressão cara à filosofia de Ortega y Gasset¹⁴¹, é uma vida que segundo o próprio narrador não resultaria em um diário íntimo escrito todos os dias, devido à precariedade de acontecimentos públicos e privados do amanuense escritor. Em última instância, a vida tem para o personagem a alternativa de transformar-se em escritura, apesar de restringir-se às datas especiais do calendário, ou a pequenos casos da vizinhança.

O amanuense sofre de uma melancolia transformada em literatura, seus amigos sofrem de uma impostura diante da vida, um desacordo consigo mesmo, a ausência de projeto vital que tanto incomoda Ortega y Gasset na percepção dele sobre o homem. Esta

¹³⁹ ANJOS. Op.Cit.

¹⁴⁰ ALCARAZ, Marcelo Barbosa. **O amanuense indeciso: diário da vida mínima**. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

¹⁴¹ A expressão vida mínima foi encontrada no livro **o Esquema das crises** de Ortega y Gasset, diz respeito a uma vida acuada e carente de sentido, incapaz de atuar nos rumos sociais e na história. É impressionante a similaridade do conceito de Ortega com o conceito de ‘mínimo eu’, livro de Cristopher Larsh. Para Ortega y Gasset, o homem reduz sua capacidade de atuar no mundo em alguns momentos da história em que há grandes mudanças de paradigmas, fica reduzido à sua vida privada, assistindo de forma passiva as decisões que os detentores do poder podem tomar sobre sua vida. Já para Larsh, que pensou seu conceito ainda em tempos da guerra fria, esse eu acuado e temeroso é uma condição permanente do homem contemporâneo. Situações como a destruição do meio ambiente ou um iminente ataque nuclear conduzem o homem ocidental a um mero e narcísico sobrevivencialismo, que requer o máximo de atenção para si e o esquecimento do outro. Não é fácil, segundo Larsch, também estabelecer e manter vínculos se não há uma visão clara de futuro. O ataque nuclear não ocorreu, mas muitos paradigmas como a família estruturada e um emprego sólido foram quase que totalmente extintos do ocidente. Nessa linha do ‘mínimo eu’ cito o sociólogo polonês Zygmunt Bauman com sua metáfora perfeita de Vida líquida. Tudo se dissolve, se liquefaz, nada permanece em um mundo de um progresso impensado e autodestrutivo, o eu está à deriva, vitimado por uma subjetividade cada vez mais frágil e midiática.

insuficiência para a filosofia torna-se força para a escrita bem acabada de um diário íntimo no caso do funcionário Belmiro Borba. Os outros integrantes da roda de amigos não tem um projeto vital, profissional, ou artístico, são vítimas das frágeis ideologias que forjam para ancorar seus dias.

Para Ortega y Gasset, os homens que ainda não traçaram seu plano de vida são facilmente vítimas do erro ou do desespero:

O homem sentirá cética frialdade ou bem angústia ao se sentir perdido, ou bem desespero e fará muitas coisas de aspecto heróico que, na verdade, não procedem de efetivo heroísmo, senão que são feitas no desespero, ou bem, pelo contrário, sentirá fúria, frenesi, apetite de vingança pelo vazio de sua vida que o incita a gozar brutalmente, cinicamente, do que encontra em seu caminho¹⁴².

Esta citação de Ortega remete ao perfil do personagem Redelvim, um agitador comunista que não dorme nem come direito, não tem rumo nem paz, cobra dos outros também uma postura revolucionária, julga de forma absoluta o comportamento dos amigos, e aos berros chama-os de burgueses. Toda a luta de Redelvim é dissipada quando ele é preso, pela polícia mineira, durante a revolução de 30.

Depois de sua prisão, o ativista dorme na cadeia e fica mais calmo. Após o repouso e as reflexões que conseguiu fazer apenas na cadeia, resolve voltar para o interior, revendo toda uma vida dedicada à militância política e ideológica. Toda a sua agitação e revolta pareciam pertencer a uma camada muito superficial de sua personalidade. Descansados os nervos, o antigo comunista descansa de sua revolta ideológica e procura uma nova identidade, capaz de trazer um pouco mais de paz de espírito. Este abandono repentino da causa política serve para avaliar a débil importância que os tão proclamados ideais exerciam em sua vida.

A trajetória de desacertos existenciais, descritas acima pelo filósofo espanhol, talvez expressem a manifestação da angústia de muita gente, mas não encontra respaldo na rotina do amanuense. Belmiro

¹⁴² GASSET, José Ortega. **Em torno a Galileu: esquema das crises**. Petrópolis: Vozes, 1989, p.82.

Borba vê uma função poética para o seu vazio, não uma função redentora, não a que aponta caminhos substitutivos para a vida, mas a que conhece os limites da própria vida, da fragilidade da arte e do conhecimento, sempre inferiorizados se colocados em comparação com a vida.

Ao invés do heroísmo, prefere o caminho do escritório até a rua em que mora, ou do escritório até um bar ou café. Esta trajetória sem revoltas ou questionamentos são elementos inextrincáveis do romance, que se funda nos pequenos acontecimentos, conversas de botequim, filosofias arrevesadas e a precariedade de qualquer tentativa intelectual mais séria.

Os acontecimentos que narra a partir do escritório representam a banalidade cinzenta da vida do amanuense, e dos seus frustrados e acomodados companheiros de trabalho. O bar e o café fazem parte de um delicado cenário afetivo, que vai entre acolhedores conversas com alguns membros do círculo, ao perigo permanente de dissolução da roda de amigos pela falta de afinidade entre alguns.

Para Blanchot, no artigo escrito na obra *O livro por vir*¹⁴³, uma das condições essenciais do diário íntimo é a sinceridade. Essa sinceridade estabelece um limite à superficialidade. O diarista está preso inexoravelmente ao calendário. Contudo, como já mencionado, Belmiro Borba é um diarista atípico. Ele não escreve todos os dias, não está preso ao calendário e elege alguns acontecimentos de sua vida que o impulsionam a escrever. Ele está preso, sim, à vida. O passar do tempo o incomoda; sua tragédia pessoal de viver sempre sozinho, mesmo quando está com os outros, o fato de não ter dinheiro suficiente, tudo isso o incomoda e o leva para a escrita do diário, que, muitas vezes, assume um caráter híbrido com textos: ora semelhante à crônica, ora parecido com o ensaio.

O romance de *Cyro dos Anjos*, muitas vezes, se assemelha aos gêneros da crônica ou da prosa memorialista. As lembranças rurais de um passado idealizado se interpõem a um tedioso panorama urbano, o qual não promete ao protagonista nenhuma perspectiva pessoal ou profissional.

O diário íntimo é o gênero escolhido para expressar as contradições do amanuense Belmiro apresentadas pela escrita – tanto as que dizem respeito ao jogo com os gêneros e a linguagem, quanto as antinomias que estruturam a própria alma atordoada do personagem. Ele teve uma privilegiada infância rural e passa a viver de forma modesta na

¹⁴³ BLANCHOT, Op. Cit.

capital mineira, empregado como funcionário público. Esse privilégio rural também é um dos motivos para que o diário não se estabeleça enquanto escrita definitiva, pois a infância rural o vincula ao passado; assim, a escrita do diário possui traços memorialísticos.

Dados vários exemplos na obra, sustento que a desvantagem descrita e aparente do protagonista no plano existencial é representada de forma brilhante e controversa no plano literário. Abaixo faço um panorama da obra, suas características e possíveis leituras. Possíveis, pois não há um esgotamento da obra neste trabalho, e, sim, mais um caminho que se descortina em uma leitura cuidadosa e solitária.

3.2.1 A Obra

O *Amanuense* Belmiro¹⁴⁴ é um romance atípico dentro do panorama da ficção brasileira publicada na década de 30 do século XX¹⁴⁵. A obra destoa das narrativas regionais e sociais publicadas naqueles anos, representadas nas obras de autores como Jorge Amado e Graciliano Ramos¹⁴⁶.

O tema do *Amanuense* Belmiro trata das possibilidades humanas no relacionamento com a vida, com o amor, a profissão e a arte como impossibilidades de plena realização. A impossibilidade de não se realizar, tanto pela condição econômica do burocrata, quanto pela idade, que não é avançada, mas assim o personagem a considera, é tratado repetidamente no diário. O que prevalece na existência do humilde empregado são aspectos prosaicos existenciais, parcamente vivenciados, e contraditoriamente repletos de significados por serem reelaborados na

¹⁴⁴ ANJOS. Op. Cit.

¹⁴⁵ Uma das características do romance de 30 é a preocupação em tratar sobre temas sociais e regionais da sociedade brasileira. Um dos marcos iniciais dessas narrativas é *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, de 1930. Contudo, as narrativas da década também se utilizaram de inovações temáticas e linguísticas propostas pelos modernistas, e não podem ser reduzidas ao regionalismo. As obras de Cyro dos Anjos são tipificadas como intimistas, mas ultrapassam esse conceito por seu caráter híbrido, capaz de dialogar também com a filosofia e com o ensaio.

¹⁴⁶ Graciliano Ramos e Jorge Amado são outros grandes representantes da chamada Geração de 30. *São Bernardo*, de 1934, e *Capitães de Areia*, de 1937, se inserem bem no ideário estético e estilístico do movimento, revelando características e conflitos das classes sociais nordestinas.

rica vida interior do personagem e transformados na prosa intimista do diário íntimo dele. Sofisticada, repleta de humor ironia e lirismo, essa narrativa foi reconhecida pela crítica literária como um dos grandes romances intimistas da geração de 30¹⁴⁷.

Desde sua publicação em 1937, o livro tem conseguido mais admiradores que detratores, o que a princípio pode ser algo a se estranhar, já que é um romance com uma forte característica melancólica, e a trama, muitas vezes, não progride por causa dos devaneios do narrador-protagonista.

Seu estilo único e desvinculado de qualquer escola vigente obteve primeiramente uma recepção crítica cautelosa para somente depois de alguns anos receber a aderência incondicional do público e da crítica. Esses dados referentes à recepção do romance são amplamente analisados no livro *A recepção crítica do Amanuense Belmiro*¹⁴⁸, de autoria de Ana Paula Franco Nobile¹⁴⁹. Nessa obra, a autora cataloga diversos artigos publicados em várias regiões brasileiras, nos últimos três meses do ano de 1937, ano da publicação do romance.

Esses textos são unânimes em afirmar a maturidade narrativa do texto de Cyro dos Anjos como algo atípico para um autor estreante. A força do texto, que foi escrito em apenas dois meses pelo autor mineiro, deve-se a sua origem, uma série de crônicas que o autor escreveu entre 1933 e 1935 nos jornais *A tribuna* e *Estado de Minas*¹⁵⁰, usando o

¹⁴⁷ Um autor da geração de 30 que talvez não seja tão mencionado, mas não é menos importante é Érico Veríssimo, ele também abordou a solidão de forma realista e como também como fábula, no caso da obra *Incidente em Antares*.

¹⁴⁸ NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. São Paulo: Annablume, 2005.

¹⁴⁹ O livro de Nobile traz um perfil sobre a recepção crítica do Amanuense Belmiro no ano em que foi lançado, 1937. Ao contrário das críticas de jornal da contemporaneidade, nas quais dificilmente encontram-se críticas desfavoráveis, pois mais comumente leem-se resenhas ou mesmo resumos das histórias, a obra da estudiosa traz inúmeras resenhas desfavoráveis que qualificam o livro ou como uma mera imitação do estilo machadiano ou como uma mistura indesejável de gêneros.

¹⁵⁰ Os jornais citados foram publicados na capital mineira, cidade em que Cyro dos Anjos exerceu fecunda atividade intelectual. As crônicas escritas nesses jornais nunca foram publicadas em livro, mas devem ser publicadas pela editora Globo, nas obras reunidas de Cyro dos Anjos. A Coordenação do projeto e a fixação do texto ficaram a cargo do professor da UFMG Wander Melo Miranda, responsável também por selecionar e publicar a correspondência entre Cyro e Drummond.

pseudônimo Belmiro Borba. A primeira crítica do texto teve dificuldade em classificar o inusitado romance:

Essa dificuldade da crítica literária em dar um lugar para Cyro dos Anjos dentro do panorama da literatura brasileira, é dado relevante e revelador, pois põe à mostra o surgimento de um escritor notadamente diferente da maioria que publicava àquela altura da década de 30. O fato de Cyro ter rompido com um modelo de literatura que se exigia documental e imposto um outro, trouxe desconforto à crítica literária brasileira, que reconhecia, na classificação do romance e do seu autor, uma tarefa arriscada e complexa¹⁵¹.

Essa tarefa da crítica de classificar uma obra como pertencente a determinado gênero é atualmente menos arriscada; contudo continua complexa, pois analisar o amanuense Belmiro é se enredar num texto rico, repleto de uma intertextualidade que contempla vários autores clássicos da literatura brasileira e mundial.

O gênero diário se caracteriza em O amanuense Belmiro¹⁵² como sofisticado e contraditório é insuficiente para atender os dilemas da alma do funcionário público insatisfeito. A tarefa que consiste em analisar as contradições do gênero diário íntimo não pode deixar de se aprofundar nas antinomias da personalidade do protagonista apresentadas no subitem abaixo.

3.2.2 O Amanuense

Belmiro Borba é um amanuense que trabalha na curiosa ‘Seção de Fomentos Animal’, uma repartição pública que segundo o próprio narrador só fomentou o seu lirismo. Nessa seção trabalham também outros sonhadores, como o jovem Glicério, que faz parte da roda de amigos do protagonista. O clima de devaneio da sessão de Fomentos deve-se a uma total falta de produtividade da instituição pública situada

¹⁵¹ NOBILE, Ana Paula Franco. Op. Cit., p. 14.

¹⁵² ANJOS, Op.Cit.

na capital mineira. A complacência da chefia da seção para com o ócio dos funcionários que recusam o trabalho pesado colabora para que na seção de Fomentos sejam produzidas atividades artísticas, como a do amanuense, ou um clima de permanente nostalgia dos funcionários, que sentem terem desperdiçado a vida no funcionalismo público. É interessante o nome da seção em que o protagonista trabalha porque ele remete à parca condição existencial do protagonista, cujo salário se reduz ao mínimo para sua manutenção, tanto que a compra de um sapato desequilibra as finanças do mês.

O protagonista afirma no quarto capítulo do romance, intitulado *Questão de Obstetrícia*¹⁵³, que gostaria de escrever um livro de memórias. Como o título do capítulo sugere, trata-se de um livro em gestação, e não escrevê-lo seria se posicionar de forma contrária aos pendores naturais do protagonista. O curioso é que outros livros de Belmiro já foram começados e interrompidos durante seu processo criativo, o que demonstra uma contradição na necessidade de se gerar um livro. Essa insuficiência diante da atitude da escrita deve-se ao olhar remetido ao passado, que não consegue se fixar no presente, e a situação de uma vida precária no presente que se alimenta da nostalgia do passado.

A primeira opção do personagem é fazer um livro de memórias. Contudo, o presente se insinua desde o primeiro momento do romance, e o narrador protagonista se debruça sobre a escrita do diário. A escrita do diário acaba tomando todo o tempo de Belmiro, e o personagem se torna vítima da armadilha do diarista descrita por Blanchot em *Livro por vir*¹⁵⁴, ou seja, oscila entre a vida e a escrita de uma obra. O tema do diário acaba servindo como desculpas junto com o irrisório cotidiano o desviando da escrita de uma obra artística. Em suma, Belmiro nem vive plenamente, nem se realiza como escritor ou artista, já que no próprio diário ele expressa a vontade de escrever e de se realizar como literato.

Desde os primeiros capítulos, *Merry Christmas*¹⁵⁵ e o *Excomungado*¹⁵⁶, encontra-se a oposição entre o presente e o passado que vão nortear o livro. O passado é entendido com os olhos do presente, e na leitura desse passado sobram reflexões sobre os motivos que desviaram o protagonista tanto de uma carreira literária, quanto de

¹⁵³ ANJOS, Op. Cit., p. 23.

¹⁵⁴ BLANCHOT. Op. Cit.

¹⁵⁵ ANJOS, Op. Cit., p.15.

¹⁵⁶ Id, p.18

uma vida mais confortável.

O primeiro capítulo do romance narra uma animada roda de chope no Natal do ano de 1935. O segundo capítulo da obra se refere à tumultuada relação do protagonista com a irmã, Emília, oriunda de Vila Caraíbas, cidade natal do protagonista, e faz com que o passado coexista com o presente em vários momentos da obra.

Comecei contando o Natal que acabou e falando nos amigos e na parentela. Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraíbano, que hoje avulta a meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugidias de um tempo que se foi. Procurando-o procurarei a mim mesmo¹⁵⁷.

O passado retorna a partir de alguns episódios do presente: uma música ouvida na capital mineira recorda a cidade natal, assim como um cheiro, ou a semelhança entre a imagem de uma moça da capital e uma moça do interior. A alma do amanuense vive em um imponderável percurso de antinomias. Apesar de afirmar que sua vida parou e de que deseja repousar na lembrança de Vila Caraíbas, o homem maduro continua procurando motivos para preencher os seus dias, entre as quais: uma roda de boêmios, o interesse pela literatura, e até mesmo uma paixão por uma moça mais nova.

Desde o início do romance percebe-se um diário íntimo atípico, dada a escolha da estrutura de seus relatos. Mesmo quando não se trata de uma data especial, os capítulos do contraditório diário têm um título e versam sobre acontecimentos não só da vida do narrador, mas também episódios da vida dos seus amigos. Esse é outro aspecto atípico da obra que deveria se caracterizar como diário. Esse gênero trata quase que exclusivamente da vida do narrador, e não do mundo circundante.

Formalmente não existe um livro de memórias, pois passado e presente se interpõem constantemente, contudo não há um diário íntimo clássico. Em um diário clássico se teria um escrita cotidiana, sem títulos, mas com datas que demarcam a passagem dos dias.

Além dos títulos que remetem a acontecimentos significativos do

¹⁵⁷ ANJOS. Op. Cit., 2006, p. 26.

presente, surgem, algumas vezes, fatos que pertencem ao passado caraíbero de Belmiro. A vida de Belmiro não se pode fiar pelo resgate do passado feito pelo personagem, que descreve ocasionalmente uma nebulosa Vila Caraíbas, idealizada e retratada sem o rigor memorialista, que não funda e nem se configura no presente. Belmiro parece acomodado a esta flutuação, que nem o ancora no presente nem solidifica as lembranças do passado.

O crítico Antônio Candido, no célebre artigo *Estratégia*¹⁵⁸, texto introdutório a várias edições da obra, foi um dos primeiros a perceber essa característica fundamental da obra, o sentido que a oscilação entre presente e passado representa para a estrutura do romance:

O drama é que o presente se insinua no passado. Se fosse possível viver integralmente no mundo recriado pela memória, haveria a possibilidade de um *modus vivendi* quase normal, a seu jeito, como o do narrador do *Tempus perdu*. Acontece, porém, que a sensibilidade de Belmiro, jogando-o como uma bola entre o passado e o presente, perturbando este com arquétipos daquele, desmanchando a pureza daquele com a intromissão das imagens deste, não lhe permite uma existência atual¹⁵⁹.

Candido afirma na citação acima que as consequências dos devaneios constantes do protagonista impossibilitam uma existência atual. Uma existência tão interiorizada e patética em sua timidez exagerada, tão imobilizada na dissipação dos desejos, pode provocar no leitor uma sensação de exasperação, pois capítulo após capítulo, o que predomina é o reconhecimento do próprio protagonista de uma vida sem grandes acontecimentos. E mesmo as chamadas datas especiais, como Natal e Réveillon chegam com um traço melancólico, pois elas não podem, por si mesmas, modificar a vida de Belmiro. Um narrador que possui uma visão muito acurada do mundo em sua volta, mas é incapaz de agir, de se vincular às pessoas, ou mesmo de se desesperar totalmente. A vida para o narrador só interessa enquanto matéria para a

¹⁵⁸ CANDIDO, Antônio. **Brigada Ligeira e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 1992, p.81.

¹⁵⁹ CANDIDO. Op. Cit., 1992, p.81.

escrita, que são buriladas para o seu diário. Ela não merece ser vivida.

Em minha dissertação de mestrado¹⁶⁰ aponte para um viés interpretativo que relacionava a importância dos mínimos acontecimentos ocorridos na vida presente do protagonista como extremamente importantes, do ponto de vista literário e estético, para a estatura que o romance conseguiu na literatura.

Esses acontecimentos mínimos ocorriam pelo fato de a obra ter se originado na crônica de jornal. A crônica, diferentemente do diário, não traz em si o desejo de sinceridade, não significa necessariamente uma escrita de si, e não enuncia algum tipo de verdade. Contudo, é simpática, como o diário, à beleza das coisas desnecessárias, como conversas de bar e outras situações, a maioria originada no ócio de quem as percebe. Esse falar sobre tudo, de forma superficial, mas às vezes sublime, é o ‘modus operandi’ do cronista.

Dentro dos moldes deste gênero literário, uma vida inexpressiva pode redundar em farto material escrito. A observação de moças em flor, rodas de chope, adultérios de professores universitários decadentes, as desventuras do interiorano na capital, o ócio do funcionalismo público na década de trinta. O pouco que se vive transforma-se no muito que se lê. A ausência de peripécias nessa obra de Cyro dos Anjos é substituída pelo olhar terno e irônico que o narrador lança sobre os seres e as coisas sem importância. Como isso consegue uma reformulação da intimidade de espaços de sociabilidade do personagem e de seus amigos na esfera pública.

A esfera pública se interpenetra com a esfera privada, alterando o espaço nos relatos íntimos de Belmiro, em um movimento memorialístico entre a saudade, a experiência e o amor deslocados para o presente por meio da memória. Nesse movimento, o passado recuperado apenas pelo discurso ganha espaço na expressão solitária de quem escreve, sendo ajustado ao contexto temporal e afetivo nas diversas vozes formuladas por ele como expressão, propriedade íntima e intimista. Tal contorno é uma expressão da solidão, entendida como constitutiva desse espaço de escrita.

¹⁶⁰ ALCARAZ, Marcelo Barbosa. **O amanuense indeciso: diário da vida mínima**. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

3.3 A TRÉGUA: UM CENÁRIO DO EU SOZINHO

A Trégua¹⁶¹ é um divisor de águas na carreira de Mario Benedetti. O autor nascido em Paso de Toros viveu principalmente em Montevideu e outras cidades, como Buenos Aires, Havana e Madri. Essas três últimas cidades foram paisagens do exílio voluntário de Benedetti, por discordar da situação econômica e política do seu país natal. Antes de escrever A Trégua¹⁶², Mario Benedetti já havia escrito novelas, poemas e contos. O autor sempre foi hábil e profícuo em todos os gêneros literários, tratando com crítica e perspicácia principalmente a classe média uruguaia, repleta de funcionários públicos, trabalhando principalmente em escritórios. Sobre o funcionalismo público, Mario Benedetti declara em uma entrevista a Margarita Fiol e Antonio Portas:

El municipio de Montevideo creo que tiene el triple de funcionarios que el de Londres, a pesar de la enorme diferencia en cuanto a la cantidad de habitantes de ambas as ciudades. Los empleados llegaban media hora antes para poder conseguir una silla, porque habia muchos más empleados que sillas, y esto es um dato que puede ser jocoso pero que es absolutamente verdadero, al menos em aquella época. Eran escasas las familias uruguayas que no tenían por lo menos un empleado público, um funcionario, un burocrata; pero a su vez, aquellos que no eran burocratas, que trabajaban en el comercio o en la industria, tenían una mentalidade burocrática, todo el país era como una grande oficina¹⁶³.

¹⁶¹ BENEDETTI, Op. Cit.

¹⁶² Id.

¹⁶³ GLASMAN, Gabriel. **La coherencia de um creador**. Buenos Ayres: Capital Intelectual, 2008, p.54. Tradução feita pelo pesquisador: Acredito que o município de Montevideu tem o triplo de funcionários públicos que a cidade de Londres, apesar da enorme diferença de habitantes existentes em ambas as cidades. Em Montevideu os empregados chegam meia hora antes para conseguir uma cadeira, porque há muito mais empregados que cadeiras, e isso é um dado que pode parecer jocoso, mas é absolutamente verdadeiro, pelo menos naquela época. São raras as famílias uruguaias que não têm pelo menos um funcionário público, um burocrata; contudo os que não são burocratas, que trabalham no

Antes de falar da vida modorrenta do escritório em *A Trégua*¹⁶⁴, o tema foi bastante aprofundado por Benedetti em todos os seus escritos, mas o texto mais contundente sobre o tema ficou por conta do pequeno ensaio *El país de la cola de paja*¹⁶⁵, um dos textos preferidos do próprio Benedetti, pois nele o ficcionista consegue traçar sem nenhum tipo de pudor o perfil de um uruguaio mediano, o qual o autor diagnostica como hipócrita, corrupto e conformista. Esse texto é mal visto inclusive entre os colegas do escritor do jornal *A marcha*¹⁶⁶, para o qual Benedetti trabalhava. O livro foi mal recebido pela esquerda da época, que acusava o texto de possuir um caráter pouco científico, e pela direita, que percebia que os mitos que a sustentam, como o individualismo e a indiferença, eram fortemente atacados por Mario Benedetti. Somente o público corroborou a necessidade desse texto, que para um livro de ensaios teve uma vendagem significativa. Em 1963, somente três anos após ser editada, a obra já contava com quatro edições.

*A Trégua*¹⁶⁷, segundo Mario Benedetti, era para ser um romance político, pois dissecaria a vida de Martin Santomé, um acomodado representante da classe média uruguaia, mas acabou sendo conhecido e traduzido em mais de vinte países como uma história de amor. Poucas obras da literatura latino-americana foram tão lidas, respeitadas pela crítica e aclamadas pelo público. Em 1974, por meio da adaptação do argentino Sérgio Renan, *A Trégua*¹⁶⁸ foi transformada em filme. Pessoas dos mais variados países conheceram a história do personagem Martin Santomé. A película, aliás, concorreu a um Oscar de melhor filme estrangeiro.

Personagem da novela *A Trégua*¹⁶⁹, Santomé trabalha pelo hábito, pela necessidade de rotina. Essa rotina é marcada, como se observa na citação abaixo, pela ausência de vínculos afetivos e pessoais com os

comércio ou na indústria, têm a mentalidade de burocrata, todo o país era como um grande escritório.

¹⁶⁴ BENEDETTI. Op. Cit., 2007.

¹⁶⁵ Ibidem, 2008, p.66.

¹⁶⁶ O jornal *A Marcha* foi fundado dia 23 de Junho de 1939 por Carlos Quijano e representou uma renovação crítica em um cenário político de crise; teve uma aceitação inédita por parte da população uruguaia. Parte dessa aceitação se devia pela qualidade de seus colaboradores, entre os quais Quijano, o secretário de redação Juan Carlos Onetti, Eduardo Galeano, Angel Rama e Rubem Romano.

¹⁶⁷ BENEDETTI. Op. Cit. 2007.

¹⁶⁸ Id.

¹⁶⁹ Id.

meandros da empresa em que o personagem trabalha. O presente é preenchido por um trabalho sem sentido, mas que ao mesmo tempo se faz necessário não só para preencher da vida do personagem como para servir de matéria para o diário:

Em meu trabalho, o insuportável não é a rotina, é o problema novo. O pedido repentino dessa diretoria fantasmal que se esconde por trás de atas, disposições e gratificações de fim de ano, a urgência com que se reclama um informe ou um balancete analítico [...]. Que me importa o lucro provável do item Pernos de Pistão no segundo semestre do penúltimo exercício? Que me importa o modo mais prático de conseguir a redução das despesas gerais? Hoje foi um dia feliz: Só rotina¹⁷⁰.

A Trégua¹⁷¹ é um romance no qual o realismo se constrói a partir de um microcosmo da vida de Martim Santomé, viúvo, pai de três filhos, Esteban, Jaime e Blanca. Ao contrário de Belmiro, que tem ambições literárias, em A Trégua¹⁷², há uma descrição mais acurada da rotina e do cotidiano, explorados nos próximos capítulos. O protagonista, apesar de estar com quarenta e nove anos, ridiculariza a possibilidade de ser um escritor ou artista.

Apesar de não escrever todos os dias, o romance é representado como um diário ficcional mais tradicional, de um chefe da seção de contabilidade de uma importadora de peças de automóveis que preenche seu cotidiano pelo imaginário do trabalho. O cotidiano do personagem é um conceito complexo, que causa melancolia e tédio, mas também confere segurança a quem o vivencia.

A vida cotidiana é aquela vida dos mesmos gestos, ritos e ritmos de todos os dias: é levantar nas horas certas, dar conta das atividades caseiras, ir para o trabalho [...] fazer o café da manhã, fumar

¹⁷⁰ BENEDETTI. Op. Cit. 2007, p. 9.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Id.

o cigarro, almoçar, jantar, tomar a cerveja ou vinho, ver televisão, praticar o esporte de sempre, ler o jornal, sair para um papo de sempre [...]. Nessas atividades, é mais o gesto mecânico e automatizado que as dirige que a consciência¹⁷³.

O romance do autor uruguaio começa com a significativa frase: “Faltam seis meses e vinte e oito dias para eu estar em condições de me aposentar”¹⁷⁴. Essa afirmação provoca a reflexão, pois para o protagonista do romance é como se uma vida dedicada ao trabalho significasse apenas rotina, feita de uma atividade quase sempre mecânica em uma importadora de autopeças.

As questões levantadas pela leitura da obra de Benedetti são próximas às que levantei no amanuense Belmiro, pois concernem ao vazio deixado pelo mundo do trabalho e o direcionamento desse vazio para a escrita de um diário íntimo. Uma das principais constatações desse vazio é a contagem dos dias que faltam para a aposentadoria e o sentimento de tédio e desespero que acomete Santomé nos fins de semana. Como diz Lejeune, a escrita é, para o personagem, uma tentativa de se tornar memorizável, pois a sua vida tem tudo para cair em total esquecimento. Principalmente, ao se considerar o projeto descrito pelo próprio Benedetti, de trabalhar com uma classe social mesquinha, e indiferente, sem nenhuma cor que a diferencie dos dias cinzentos de Montevideú.

Além do vazio no mundo do trabalho, Martín Santomé é atordoado pelo vazio dentro da própria casa, uma vez que não se relaciona muito bem com os filhos. Além disso, ao contrário do amanuense Belmiro, Santomé não possui o hábito da leitura, tanto que não descreve no seu diário nem leituras do presente nem do passado. A influência da leitura para o amanuense Belmiro garante o seu lirismo e senso de humor em vários trechos das obras.

A escrita de Santomé é uma escrita seca, de uma realidade que aparentemente oprime, em uma Montevideú mais opressiva e cinzenta que a real cidade geográfica. Parece mais uma metrópole sórdida, sem perspectivas de lazer. A maioria dos domingos descritos no romance são mostrados como dias sem sentido, propícios inclusive para o suicídio.

¹⁷³ NETTO, J. P.; CARVALHO, M. C. Brant. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2000, p.23.

¹⁷⁴ BENEDETTI, Op.Cit., 2007, p.1.

Isso muda quando ele encontra Avellaneda, uma nova funcionário do escritório no qual trabalha. Até então ele fica ruminando uma expectativa de aposentadoria; embora tenha apenas quarenta e nove anos, age como se tivesse mais idade.

Ao ler tal relato, não se pode esquecer de que o romance se passa na década de sessenta do século XX e a dinâmica social evoluiu, de tal forma que não é comum imaginar alguém com cinquenta anos sentir-se pronto para não fazer nada.

Não fazer nada para Santomé é flertar com abismos. Ele precisa fazer alguma coisa, nem que seja escrever o seu diário. O diário é construído apenas com os dias da semana e com o referente mês em que as situações acontecem. O fato de não serem mencionados os anos dos acontecimentos sugere uma característica cíclica da atividade humana, talvez universal da experiência do homem comum, cuja atividade na terra após sua morte é lembrada apenas por pessoas próximas, mas com o tempo tende a ficar esquecida por outras gerações, ao contrário do que ocorre com personalidades históricas, pessoas famosas de modo geral.

O fato de ‘não mencionar’ o ano torna a sua vida comum, como apenas mais uma entre as dos milhares de montevidéanos, ou habitantes de qualquer outra grande cidade cuja vida vivida será tragada pelo tempo e esquecida pela história. Mesmo desdenhando a atividade literária, ele está dia após dia registrando a insignificância de seus dias. Escrever o diário segundo Blanchot é:

[...] escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia anotado nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado¹⁷⁵.

Martim Santomé odeia os domingos. Esse dia da semana significa o encontro consigo mesmo, com o tempo. Afastado do trabalho, domingo é o dia do homem coincidir com a vida:

O tempo se vai. Às vezes penso que precisaria viver apressado, tirar o máximo de proveito desses anos que restam. Hoje em dia qualquer um pode me dizer depois de esquadrinhar minhas rugas:

¹⁷⁵ BLANCHOT, Op. Cit., p.273.

Mas o senhor ainda é um jovem! Ainda. Quantos anos ainda me restam de ainda? Penso nisso e me dá pressa, tenho a angustiante sensação que a vida me foge, como se minhas veias se tivessem aberto e eu não pudesse deter o meu sangue (...) Vida, quando dizemos, por exemplo, que nos agarramos à vida, estamos assimilando-a a outra palavra mais concreta, mais atraente, mais seguramente importante: estamos assimilando-a ao Prazer¹⁷⁶.

O trecho da citação acima foi escrito, segundo o personagem, em um Domingo, 2 de Junho. Em um domingo anterior, 17 de março, o protagonista afirma que era o dia perfeito para se suicidar. Outros domingos se sucedem no diário sem suscitar muitos extremismos

O personagem Santomé, às vezes, pega um ônibus e revisita um bairro ao qual não vai faz tempo; observa a luz filtrada entre as folhas de uma árvore, sem rumo para em um café, lê um jornal, troca palavras matizadas pelo automatismo das relações sociais com um garçom que lhe atende, mas não participa de nenhum grande acontecimento: festas de aniversário, almoços de família, casamentos. Aliás, a família de Santomé se dilui completamente nos fins de semana. Cada um dos seus três filhos escolhe um rumo diferente, o que confere ao protagonista um aspecto de velhice prematura, de isolamento profundo em uma cidade que passa a ser sua única companhia. Em sua filha Blanca encontra um pouco de compaixão de diálogo, mas também encontra a verdade, em uma passagem do diário escrito por Santomé, a filha se encontra em uma crise de choro, na descrição dele, Blanca o lembra que ele foi aos poucos se tornando opaco, sem brilho. A jovem teme ficar do mesmo modo que o pai, renunciando aos seus sonhos para trabalhar e sobreviver. Essas são as palavras que Blanca dirige ao seu pai, Martín Santomé:

Acho que você se resignou a ser opaco, e isso me parece horrível, porque eu sei que você não é opaco. Pelo menos não era. Respondi (que outra coisa eu poderia dizer) que ela estava com a razão, que fizesse o possível para se desligar de nós, de nossa órbita, que me agradava muito vê-la gritar

¹⁷⁶ Ibidem, p. 80.

esse inconformismo, que me parecia estar escutando um grito meu de muitos anos atrás¹⁷⁷.

Nesse ponto, o protagonista se assemelha aos personagens pintados por Hopper (Vide anexo B e K), ou seja, isolados, fazendo parte de uma cena na qual não existem pessoas, mas apenas o mobiliário, livros, postos de gasolina ou cinemas quase vazios. Mesmo com o desabafo e o choro da filha, o protagonista não se move da sua opacidade, de sua melancólica forma de encarar e vivenciar sua rotina.

A narrativa de Santomé se assemelha às pinturas de Hopper, porque ele persiste em contar o seu cotidiano mesmo que pareça quase sem sentido: tudo interessa e se pode fazer dele uma cena, um quadro e até mesmo um poema. Para o personagem, contar tudo é contar nada. Ele transforma um universo e um tema quase sem sentido em algo de interesse ao leitor, pois as descrições de sua narrativa lembram os retratos de Hopper. Para o personagem de A Trégua¹⁷⁸, o tédio e a monotonia são aspectos que o levam para a intimidade da solidão. O remédio da ocupação sem sentido no trabalho desaparece, dando lugar ao breve espaço de reflexão que cabe nas páginas do seu diário. O protagonista parece partilhar da sabedoria de outro narrador do tédio, Bernardo Soares, para quem a vida deve ser monotonizada, pois, assim sendo, podem surgir acontecimentos com algum significado.

Sábio é quem monotoniza a existência, pois então cada incidente tem um privilégio de maravilha. O caçador de leões não tem aventura para além do terceiro leão. Para o meu cozinheiro monótono uma cena de bofetadas na rua tem sempre qualquer coisa de apocalipse modesto. Quem nunca saiu de Lisboa viaja no infinito até Benfica, e, se um dia vai a Sintra sente que viajou até Marte... Monotonizar a existência, para que ela não seja monótona. Tornar anódino o quotidiano, para que a mais pequena coisa seja uma distração¹⁷⁹.

¹⁷⁷ BENEDETTI. Op. Cit., 2007, p.18.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ PESSOA. Op. Cit., 2008, p. 187.

Em casa Santomé não consegue dialogar com seus filhos, sempre reticentes às suas observações. Talvez porque tudo seja muito contado na casa do viúvo – o dinheiro, as palavras. A vontade de viver do pai também é minguada perto dos anseios rasteiros dos filhos, que, se pudessem viver sozinhos, certamente já teriam deixado a casa dele.

Depois que sua esposa, Isabel, morreu, a condução da casa ficou ao seu cargo, e o sentimento de dever sempre se sobrepujou à leveza e à espontaneidade do afeto que deveriam nortear as relações familiares. O viúvo também teria deixado a casa, pois relata que a grande motivação para ter continuado após a morte da esposa foi o sentido de dever.

Santomé conseguiu conduzir os filhos até a idade adulta. Mesmo com o quase mutismo dos familiares nas refeições, a sensação de dever cumprido prevalece no imaginário do viúvo. Não somente porque o homem está na sociedade, mas principalmente porque a sociedade está no homem, com suas leis sutis e subjetivas, internalizadas desde a tenra infância.

Seu filho Esteban, por exemplo, está prestes a conseguir um cargo público e não tolera que o pai, um homem nascido em outro tempo, fale alguma coisa sobre o seu desejo de ascensão pública. A ascensão de Esteban se dará em uma Montevideu repleta de funcionários públicos que conseguem seus cargos pelos relacionamentos e indicações ao longo da vida.

Jaime é um filho bem humorado, mas também reticente. Santomé estranha também os hábitos notívagos do filho e suas estranhas amizades, mais tarde descobre a homossexualidade deste.

Quarta 13 de março.

Está tarde quando cheguei do centro, Jaime e Esteban estavam gritando na cozinha consegui ouvir que Esteban dizia ao irmão algo sobre “aqueles seus amigos podres. Quando escutaram meus passos, eles se calaram e procuraram falar com naturalidade. Mas Jaime tinha os lábios apertados, e os olhos de Esteban brilhavam. “O que houve?” perguntei. Jaime deu de ombros e o outro disse: “Nada que lhe interesse.”[...] De repente, virei-me e o agarrei pelo braço. “Mais respeito com seu pai entendeu? Mais respeito.” [...] Não ele não estava assustado. Simplesmente,

sacudiu o braço até se soltar, moveu as asas do nariz e disse: “ Quando é que você vai crescer?”, antes de sair batendo a porta. Minha cara não devia estar muito tranquila quando virei para encerrar Jaime. Ele continuava encostado á parede. Sorriu com espontaneidade e limitou-se a comentar: “ Que mau gênio, velho, que mau gênio!” É incrível, mas, nesse preciso instante senti que minha raiva congelava. “É que também seu irmão...”, falei sem convicção. “Deixe-o”, respondeu Jaime, “ A esta altura nenhum de nós tem remédio.”¹⁸⁰

Blanca, sua filha, é afetiva, mas também tem suas reservas quanto aos conselhos e admoestações do seu pai. Santomé é envolto por relações calcadas nas formalidades no trabalho e em casa não consegue se aproximar do universo dos filhos.

A solidão dele o torna um observador sagaz do mundo, não diria crítico, porque sua análise não sugere nenhum tipo de mudança de paradigma da condição humana: as coisas são como são para Martim Santomé. Contudo, ele busca no outro um refúgio, uma rota eficiente que o desloque por instantes do seu centro. Em ônibus pego na cidade, por exemplo, começa um encontro furtivo que termina em uma relação sexual furtiva. O viúvo tem um momento em que se esquece de sua condição, mas logo em seguida mergulha em sua rotina salvadora. Dias depois, ele encontra a mulher que o cativou por instantes e não mais reconhece nela nada que o motivou anteriormente.

Os fins de semana, para a maioria geralmente são redentores, para ele significam uma introspecção demorada e indesejada, um prolongamento dos seus hábitos semanais sem o conforto de ir ao trabalho. Nesses dias, Santomé acorda cedo, no mesmo horário que acorda quando precisa trabalhar. Os filhos também não ajudam muito, cada um buscando satisfazer suas necessidades pessoais que obviamente não coincidem com as do pai.

Durante a semana, Santomé tem seu trabalho, sua regularidade, os erros de balanço que são feitos à noite com a ajuda de outros funcionários. Quando ocorre algum erro no trabalho sobrevém o cansaço; contudo é um tempo a mais que o protagonista se afasta de sua própria casa.

¹⁸⁰ BENEDETTI. Op. Cit.,2007, p 22-23.

Assim como para os protagonistas de Kafka e de Melville, para Santomé, o trabalho além do que se pede é uma forma de diluir o seu ser, não só no sentido do trabalho, mas nas fórmulas repetitivas da contabilidade que anulam qualquer possibilidade de sentido¹⁸¹. O trabalho é reconhecido e celebrado pelo protagonista pelo seu automatismo, e dele não se deve esperar além da repetição. Para o protagonista, a única novidade e movimento, sua única pulsão de vida é a escrita do próprio diário. Quem escreve nesse caso, como diz Lejeune¹⁸² o faz para permanecer, para se conhecer ou simplesmente comunicar. O diário é o único pathos que movimenta sua vida, até sua paixão se transformar em amor erótico, com o surgimento de Laura Avellaneda.

A voz de Laura Avellaneda ganha contorno em um poema de amor a Santomé descrito abaixo. No livro *Poemas do escritório*¹⁸³, ele já tratava da classe média uruguaia, e como em *A Trégua*¹⁸⁴, falava de funcionários novos e antigos, das pequenas corrupções e covardias que compõem o universo do trabalho. Esse aspecto será tratado no

¹⁸¹ O filme de Marcelo Marsagão **Nós que aqui estamos por vós esperamos** traça uma breve história do século XX em forma de imagens. Imagens representativas de crises, guerras, esportes e artes do século passado surgem fragmentados em um pouco mais de uma hora de documentário. Na visão do cineasta, o trabalho tem um papel central na identidade cotidiana do homem. O trabalho é um instrumento de transformação, liberdade ou alienação, depende de como ele se coloca na delicada relação entre o indivíduo e a sociedade. Marsagão traça um painel preponderante do trabalho como relação de poder e opressão social. São retratados os trabalhadores da Ford no início do século XX, que mesmo trabalhando o mês inteiro não conseguem comprar um Ford; retrata-se também um trabalhador da Renault Argentina cujo esforço em apertar milhares de parafusos provocou uma séria lesão nas mãos. As mulheres que fabricavam armas no pós-guerra e os trabalhadores brasileiros em Serra pelada também merecem destaque como símbolo de trabalho irrefletido e opressivo. Como contraponto, surgem possibilidades humanas que engrandecem o trabalho e o modo de estar no mundo, representadas principalmente pela capacidade da arte de trazer a beleza ao mundo. Personagens como Fred Asteire, Ginger Rogers, Luz del Fuego e Nijinski surgem com sua arte rica e transformadora. Marsagão parece sugerir que o trabalho em si mesmo não é algo positivo ou negativo, depende muito do que o homem propõe fazer ao trabalhar e qual o ganho subjetivo adquirido em tal atividade.

¹⁸² LEJEUNE, Op. Cit., p.283.

¹⁸³ BENEDETTI, M. **Poemas de la oficina e outros**. Buenos Ayres; La página, 2011.

¹⁸⁴ BENEDETTI, M. Op. Cit., 2007.

subcapítulo abaixo.

3.4 A SOLIDÃO EM VERSOS

Mário Benedetti transitou em vida por vários gêneros literários (romance, teatro, ensaios), mas a atividade de poeta foi uma das mais frequentes e importantes.

Escolhi alguns poemas que dialogam, segundo minha pesquisa realizada no Uruguai, no mês de Novembro de 2013, de forma direta ou indireta com o romance *A Trégua*. Os poemas que dialogam com a obra são: *Cada cidade pode ser outra*¹⁸⁵, *Cotidiana I*¹⁸⁶, *Solidões*¹⁸⁷ e *Última nocion de Laura*¹⁸⁸. Eles fazem parte de diferentes obras e parecem completar e elucidar aspectos importantes da obra *A Trégua*¹⁸⁹, como a presença e a transmutação da cidade, o universo cotidiano, e a voz de Laura Avellaneda, que não aparece no romance, até porque a morte ceifa a jovem da história antes que a paixão dela por Santomé se concretize:

Cada cidade pode ser outra

Cada cidade pode ser outra
quando o amor a transfigura
Cada cidade pode ser tantas
quantos amorosos a recorram
O amor passa pelos parques
quase sem vê-los mas amando-os
entre a festa dos parques e a homilia dos
pinheiros¹⁹⁰.

Existem duas Montevidéu no romance *A Trégua*¹⁹¹. A primeira consiste na cidade de domingos sonolentos, onde o tédio reduz o espaço

¹⁸⁵ BENEDETTI, M. **O amor, as mulheres e a vida: antologia de poemas de amor**. São Paulo, 2010.

¹⁸⁶ BENEDETTI, Mario. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro, 1988, p. 115

¹⁸⁷ Ibidem, 2010, p.59.

¹⁸⁸ _____. **Poemas de otros, cotidianas**. Buenos Ayres: Lá página, 2010, p.126.

¹⁸⁹ BENEDETTI. Op. Cit. 2007.

¹⁹⁰ Id., Op. Cit., 2010, p.127.

¹⁹¹ BENEDETTI. Op. Cit. 2007.

vital de Martin Santomé ao mínimo. Por exemplo, seu quarto e os cafés onde ele entabula um conversa breve com o garçom e fica olhando para os personagens domingueiros. Seus domingos são sua solidão, uma paisagem quase imutável para esse personagem que não gosta de domingos, que chega a exorcizá-los ansiando pela segunda-feira. O protagonista está na contramão da maioria das pessoas que esperam ansiosamente pelo fim de semana, pela busca de praias e parques para poder acariciar um filho, ou mesmo para somente estar ao lado de alguém. Ocorre que ele não tem ninguém, sua incomunicabilidade é quase total, sua solidão o leva para a escrita de um diário na vida adulta.

A cidade experienciada por Santomé antes de conhecer Laura Avellaneda tem um roteiro fixo. O personagem diz em um determinado momento da obra que conhece apenas Montevideu dos escritórios: “Conheço a Montevideu dos homens com horário, que entram às 8:30 e saem às 12. Esses rostos crispados e suarentos, esses paços urgentes e tropeçantes são meus velhos conhecidos¹⁹²”. No ambiente do escritório, o protagonista se sente à vontade, principalmente porque a rotina funciona como anestesia e o desobriga a experimentar qualquer coisa nova até a chegada de Laura.

O título do romance, *A Trégua*¹⁹³, é uma reflexão sobre a validade e fugacidade do amor, pois o amor, assim como a vida, é, na maioria das vezes fugidio, breve. De alguma forma, já que a Trégua se origina em uma linguagem militar, a vida para o personagem é uma batalha que já está de antemão perdida. O amor não redime nem diminui a opacidade do personagem, que se assemelha aos quadros de Hopper: os casais parecem sempre um pouco perdidos e angustiados, por vezes ocupam o mesmo espaço, mas estão incomunicáveis.

A paixão que se constrói aos poucos no romance vai se fortalecendo, até se transformar no mais profundo amor. Martin Santomé, assim como Belmiro Borba, é um tanto analítico, e não deixa de observar o patético da situação, um homem de quase cinquenta que se considera velho, apaixonado por uma menina. A razão paralisa, e Laura acaba se tornando apenas uma amante sem futuro, pois para Santomé o futuro não existe; ele está mergulhado em uma cotidianidade sem anseios.

Logo, quando avista Laura Avellaneda, o personagem admira a inteligência da moça e nos momentos que passam lado a lado no escritório observa em si o surgimento do amor. Não é sem luta que o

¹⁹² BENEDETTI. Op. Cit., 2007, p. 11.

¹⁹³ Id.

protagonista assume e vive essa paixão, pois se considera velho para vivê-la, pensa nos filhos, pensa no que os outros virão a dizer. Aliás, o protagonista tem os outros em alta conta, diz que criou os filhos para não ser escarnecido pela sociedade, ele o fez pelo sentimento de dever.

[...] Seguir adiante com meus filhos era uma obrigação, o único escape para que a sociedade não me encarasse e me dedicasse o olhar inexorável que se reserve aos pais desalmados. Não havia outra solução, e eu segui adiante. Mas tudo sempre foi por demais obrigatório para que pudesse me sentir feliz.¹⁹⁴

A trégua militar é uma pausa em um momento da guerra. Aqui a solidão é suspensão no encontro com Laura. Militarmente pode-se ter um ou dois dias de trégua; a de Santomé durou apenas dias. O prazer de estar perto de Laura, de viver uma relação em anos capaz de motivá-lo, de não mais perceber que os domingos não têm sentido e a existência pode se confirmar no amor como uma trégua para o personagem.

A Trégua¹⁹⁵ poderia ser lida como um livro romântico, já que o amor foi capaz de transfigurar a Montevideu tão cinzenta descrita no início do livro, mas o tragicidade da vida não pode sustentar esse estado de coisas. A Trégua é antes de tudo e conforme afirmou o próprio Benedetti um livro político, que faz a análise de uma classe social que não pode encontrar nem no amor os motivos de perpetuar seu egoísmo¹⁹⁶. Santomé retorna ao seu cotidiano, pois a salvação no amor é uma realidade ilusória e provisória, relação expressa pelo eu-lírico no poema Cotidiana I¹⁹⁷, entendido como leitura possível de uma relação lírica com o romance.

A vida cotidiana é um instante
de outro instante que é a vida total do homem
mas por sua vez quantos instantes não há de ter
esse instante do instante maior

¹⁹⁴ Ibidem, p. 10.

¹⁹⁵ BENEDETTI. Op. Cit., 2007

¹⁹⁶ BENEDETTI. Op. Cit., 2008.

¹⁹⁷ BENEDETTI. Op. Cit., 1988.

cada folha verde se move ao sol
 como se perdurar fosse seu inefável destino
 cada pardal avança a saltos imprevistos
 como burlando-se do tempo e do espaço
 cada homem se abraça a alguma mulher
 como se assim agarra-se a eternidade

na realidade todas essas pertinácias
 são modestos exorcismos contra a morte
 batalhas perdidas com ritmo de vitória.¹⁹⁸

Este poema é muito significativo para refletir sobre o romance e seus eixos narrativos: como a morte. A morte como realidade, como pulsão, como exercício de quem escreve sem a intenção de ser lido.

Depois que perdeu a esposa, Santomé ficou durante décadas sem se envolver com ninguém. Não procurou, nem se arriscou em nada. O amor, mesmo significando uma trégua, um contraponto à ideia da morte, não teve força para aparecer em outros momentos da vida do protagonista. Ele não buscou o amor nem outros meios de ganhar a vida e, assim, melhor apaziguar as suas reclamações. Ele não procurou o outro e nem se solidarizou com o problema alheio. É emblemático como o personagem se sente egoísta durante uma tempestade, mas não tem ganas de convidar os transeuntes enlameados para entrar em sua casa e tomar um mate. A fugacidade da vida faz parte de uma batalha perdida com ritmo de vitória – eis uma espécie de conceito que permeia todo o diário. Mesmo durante a vivência da paixão, há uma desconfiança em relação ao que a vida pode oferecer a um homem da sua idade. Antes dessa idade, Santomé já não se arriscou muito, não permitiu grandes saltos em sua rotina, e mesmo através da escrita ele não consegue escapar dela.

A escrita do diário é intrascedente porque é atrelada ao cotidiano, às esferas públicas das quais o personagem participa. Falar de sua intimidade é pensar a esfera pública à qual ele pertence. Um almoço em família, um serão tedioso no escritório, um almoço desagradável na casa de um amigo, o desabafo da filha, a discussão com o filho, a observação que ele envelhece, a constatação que um amigo que voltou do Brasil depois de cinco anos também envelheceu e não se deu conta de tal situação, assim como o pessoal do escritório com suas

¹⁹⁸ BENEDETTI. Op. Cit., 1988, p. 115.

ambições rasteiras, ou a aparente falta de ambição de Santomé, um café, um mate, um trago, as pernas de uma moça, um sorriso, um traseiro, um filho pederasta, um filho inescrupuloso, a doçura de uma filha, a saudade de Isabel, a mulher que se foi há mais de duas décadas e da qual ele não consegue lembrar senão com lembranças de lembranças, tudo é alimento do retrato íntimo exposto nas páginas do diário. O interesse em anotar, em fazer do diário uma dupla face da vida, em que se possa permanecer a memória em um ritmo misturando o cotidiano e a intimidade, faz do romance um instante de trégua, aquele sonhado pelo personagem como encontro, ou felicidade com Laura, também perseguido no poema *Solidões*¹⁹⁹:

Eles têm razão
Essa felicidade
Pelo menos
Não existe
Ah mas se existisse com minúscula
seria semelhante a nossa breve
pré-solidão

Depois da alegria vem a solidão
Depois da plenitude vem a solidão
Depois do amor vem a solidão
Já sei que é uma pobre deformação
Mais o certo é que nesse durável minuto
a gente se sente
só no mundo

Sem poses
Sem pretextos
Sem abraços
Sem rancores
Sem as coisas que unem ou separam
E esta é a única maneira de estar só
A gente sequer tem piedade de si mesmo
Os dados objetivos são como seguem
Há dez centímetros de silêncio
entre duas mãos e minhas mãos
Uma fronteira de palavras não ditas
Entre teus lábios e meus lábios

¹⁹⁹ BENEDETTI, Op. Cit., 2010, p.59.

e algo que brilha um pouco triste
entre teus olhos e meus olhos

claro que a solidão não vem sozinha

se a gente olha por sobre o ombro seco
de nossas solidões
vê um longo e compacto impossível
um singelo respeito por terceiros ou quartos
esse percalço de ser boa gente

depois da alegria
depois da plenitude
depois do amor
vem a solidão

está certo
mas
o que virá
depois
da solidão

às vezes não me sinto
tão só
se imagino
ou melhor se sei
que além da minha solidão
e da tua
ainda estás aí
mesmo que se perguntando sozinha
o que virá depois
da solidão.

Escolhi o poema contido no livro Poemas de Outros²⁰⁰, escrito quatorze anos após A Trégua²⁰¹, em 1974, o qual retoma as vozes dos personagens Martin Santomé e Laura Avellaneda. A voz de Santomé já é conhecida, mas não se tinha ouvido a voz de Laura. A tristeza e a dor dela por partir desse mundo não foram reveladas em A Trégua²⁰², pois

²⁰⁰ BENEDETTI, Op. Cit., 2010.

²⁰¹ BENEDETTI, Op. Cit. 2007.

²⁰² BENEDETTI, Op. Cit. 2007.

não é um romance com várias vozes. Assim, a conhecemos somente a partir do ponto de vista de Santomé.

Última Noción de Laura

usted martin santomé no sabe
 como querría tener yo ahora
 todo el tempo del mundo para quererlo
 pero no voy a convocarlo junto a mi
 ya que aun em el caso de que no estuviera
 todavía muriendomeme
 entonces moriria
 solo de aproximarme a su tristeza

usted martin santomé no sabe
 cuanto he luchado por seguir viviendo
 como hé querido viver para vivirlo
 pero debo ser floja incitadora de vida
 porque me estoy muriendo santomé

usted claro no sabe
 ya eu nunca lo he dicho
 ni siquiera
 essas noches em que usted me descubre
 con sus manos incrédulas y libres
 usted no sabe como yo valoro
 su sencillo coraje de quererme
 usted martín satomé no sabe
 y sé que no lo sabe
 porque he visto sus ojos
 despejando
 la incógnita del miedo

no sabe que no es viejo
 que no podría serlo
 en todo caso allá usted com sus años
 yo estoy segura de quererlo así

usted martín santomé no sabe
 que bién qué lindo disse
 avellaneda
 de algún modo há inventado
 mi nonbre com su amor

usted es la respuesta que yo esperaba
 a una pregunta que nunca he formulado
 usted es mi hombre
 y yo la que abandono
 usted es mi hombre
 y yo la que flaqueo

usted martin santomé no sabe
 al menos no lo sabe en esta espera
 qué triste es ver cerrarse la alegría
 sin previo aviso
 de un brutal portazo

es raro
 pero siento
 que me voy alejando
 de usted y de mí
 que estábamos tan cerca
 de mí y de usted

quizá porque vivir es eso
 es estar cerca
 y yo me estoy muriendo satomé
 no sabe usted
 qué oscura
 qué lejos
 qué callada

usted
 martín
 martín
 martín como era
 los nombres se me caen
 yo misma estoy cayendo

usted de todos modos
 no sabe ni imagina
 qué sola va a quedar
 mi muerte
 sin
 su
 vi

Laura questiona sua morte prematura, agradece o amor de Santomé e até questiona no poema a suposta velhice dele. Seguindo o romance observa-se apenas a dor de Santomé, mas o instante da morte de Laura, todo o pesar de estar deixando esse mundo encontramos apenas nesse belo poema.

O próprio nome Avellaneda foi forjado pelo amor de Santomé. A escuridão, o silêncio e a saudade de quem se vai são descritos nesse poema como se fosse necessário falar nesse instante em que não é mais possível o gesto e a fala. Assim, surge essa singela declaração de Laura, que também agarrada a um cotidiano singelo aguarda por sua trégua; ela esperava mais de Santomé, do amor e da vida, mas foi alijada abruptamente da existência.

Os espaços retratados no diário ou nas vozes dos poemas são a fundação no espaço ficcional de expressões íntimas, expondo a solidão em suas diferentes faces. Essa voz que não está presente de forma direta na narrativa do romance, mas aparece como ideal, na busca, ou no

²⁰³ BENDETTI, Mario. Op. Cit., 2010, p.49. Tradução de Juliana Preto: Última noção de Laura - você Martín santomé não sabe/ como eu queria ter agora / todo o tempo do mundo para amá-lo / mas/ não vou convocá-lo junto a mim/ já que mesmo que não estivesse/ ainda morrendo/ então/ morreria/ somente de aproximar-me de sua tristeza// você Martín santomé não sabe/ o quanto lutei para continuar vivendo/ como quis viver para vivê-lo/ mas devo ser uma fraca incitadora de vida/ porque estou morrendo santomé// claro que você não sabe/ já que eu nunca te disse/ nem sequer/ nessas noites em que você me encontra/ com suas mãos incrédulas e livres/ você não sabe como eu/ valorizo/ sua simples coragem de me amar/ você Martín santomé não sabe/y sei que não sabe/ porque vi os seus olhos/ isolando/ a incógnita do medo// não sabe que não é velho/ que não poderia ser/ em todo caso você tem lá os seus anos/ eu tenho certeza de amá-lo assim//você Martín santomé não sabe/ que bom que lindo diz/ avellaneda / de algum modo inventou /meu nome com o seu amor// você é a resposta que eu esperava/ a uma pergunta que nunca formulei/ você é meu homem/ e eu a que abandona/ você é meu homem/ e eu a que fraqueja/você Martín santomé não sabe/ ao menos não nesta espera/ quão triste é ver encerrar-se a alegria/ sem prévio aviso/ num brutal golpe/ é estranho/ mas sinto/ que vou me distanciando/ de você e de mim/ estávamos tão perto/ de mim e de você// talvez porque viver é isso/ é estar perto/ e eu estou morrendo santomé/ você não sabe/ quão escura/ quão longe/ quão calada// você de modo algum/ não nem imagina/ que sozinha vai ficar/ a minha morte/ sem/ a sua/ vi/da.

encontro.

Tanto em Belmiro como em Santomé, a solidão perpassa e configura a esfera íntima e a intimidade dos personagens, tornando o espaço ficcional um ambiente de memoração e saudade,

Neste capítulo, foi possível observar como as forças internas retratadas nos relatos criam elementos que expõem uma intimidade que é dada ao leitor de forma parcial, já que são fragmentos, comentários de parte de um dia vivido pelos personagens. Elementos comuns podem determinar os movimentos que revelam que a solidão é um espaço cotidiano, pois não se faz necessário olhar para si ou ainda apreender o outro, o importante é o olhar.

A solidão ao se configurar no espaço público e a partir dele tornar-se matéria prima para a esfera privada, leva consigo o íntimo. Nesse encontro há um espaço de deslocamento entre uma esfera e outra se preservando a intimidade como característica subjetiva. A solidão perpassa as duas narrativas e nesse encontro com o outro ela se consolida.

4 O DIÁRIO COMO TESTEMUNHO

Aqui, mesmo as montanhas parecem repousar apenas sob a luz das estrelas; são elas lenta e secretamente devoradas pelo tempo; nada é para sempre, a imortalidade abandonou o mundo para encontrar um incerto abrigo na escuridão do coração humano, que ainda tem a capacidade de recordar e dizer: para sempre.

(Hannah Arendt, 2004)²⁰⁴.

4.1 MEMÓRIA E NARRAÇÃO COMO RESISTÊNCIA

Os diários estudados nos capítulos anteriores a esse são norteadores das representações do homem moderno, dos dilemas de personagens mais velhos, funcionários públicos que na relação com o outro buscam novos sentidos. O diário nesse capítulo trata da experiência como testemunho na voz de crianças e adolescentes no horror da guerra, assim a condição de estar sozinho em uma guerra, em que a morte é premente, segue a visão de Norbert Elias – A solidão dos moribundos²⁰⁵ - e torna-se um ponto na teia relacional do estágio de desenvolvimento do homem no entendimento sobre experiência e solidão.

Esse “sozinho”, a idéia de que se pode estar alegre com os outros mas se deve morrer só, pode parecer tão auto-evidente hoje que nos inclinamos a nele uma experiência de todas as pessoas em todos os tempos e lugares. Mas essa idéia não é encontrada em todos os estágios do desenvolvimento humano. É muito menos universal que as tentativas das pessoas de encontrarem uma explicação de por que devem morrer. [...] Por contraste, a idéia de ter que morrer só é característica de um estágio

²⁰⁴ ARENDT, Hannah. Totalitarismo. In: **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia das letras, 2004, p. 73.

²⁰⁵ NORBERT, E. Op. Cit., 2001.

comparativamente tardio da individualização e da autoconsciência.

Esse “sozinho aponta para um complexo de sentimentos inter-relacionados. Pode referir-se à expectativa de que não é possível compartilhar o processo de morrer com ninguém. Pode expressar o sentimento de que com nossa morte o pequeno mundo de nossa própria pessoa, com suas memórias exclusivas e sentimentos e experiências só conhecidos por nós mesmos, com seus próprios conhecimentos e sonhos, desaparecerá para sempre. Pode referir-se ao sentimento de que, ao morrer, somos deixados sós por todas as pessoas que nos sentimos ligados ²⁰⁶ .

Dentre os vários conceitos discutidos por Walter Benjamin a questão da infância relacionada à experiência moderna é um dos pontos de interesse do capítulo. Dessa forma, analiso a escrita de dois relatos do livro *Vozes roubadas*²⁰⁷, de Zlata Filipovic, os relatos foram escolhidos considerando a experiência dialética entre o opressor e o oprimido. No ambiente de guerra a intimidade é exposta, os direitos como à vida e a propriedade são abalados por constantes invasões dos opressores. A morte é uma das expectativas constantes e por vezes a certeza calada no universo adulto.

Os escritos sobre A infância em Berlim por volta de 1900²⁰⁸ remetem a sua própria teoria, sobre a mimese e a história, ao mesmo tempo em que insinua uma série de advertências à formação de jovens e adultos, na sociedade burguesa, no período do regime totalitário que se inicia na Alemanha.

Uma das discussões deste capítulo é como a valorização da vida infantil pode ser entendida como uma releitura da história relacionada a experiência. A rememoração da infância é para o adulto uma tentativa de percorrer caminhos já visitados, de inferir novos conceitos e de olhar o presente. Como Jeanne Marie Gagnebin descreve em seu ensaio sobre Infância e pensamento: “A experiência da infância é a experiência

²⁰⁶ Id. p.69.

²⁰⁷ FIPLIPOVIC, Z. et. al. Op. Cit.

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente.”²⁰⁹

A perspectiva de uma leitura relacionando as obras de Walter Benjamin com o texto *Infância em Berlim (...)*²¹⁰ possibilita uma revisitação de seus conceitos sobre história, narrativa e modernidade.

Pensar sobre o tempo é um exercício de reflexão sobre a linguagem, a história e a experiência. A significação de imagens que perpassam a infância é diferente quando revisitada pelo adulto, as imagens que rodeiam a infância em Benjamin não estão ligadas ao paraíso perdido infantil, mas há um desajustamento da criança frente ao mundo adulto, a disparidade social do mundo moderno visto pelo olhar infantil ganha novos contornos, pois a relação signo e significante ainda não está moldada por padrão nenhum, mas já demonstra o confronto do homem com a construção da sociedade moderna e seus impulsos solitários.

Essa narrativa privilegia a infância para assim Benjamin retomar seus conceitos como: a importância do papel da história através da memória e da tradição.

Ao lembrar-se do passado o adulto desorganiza a estrutura temporal possibilitando dois momentos que se fundem em um o presente, o passado revisitado pela memória e o presente que o torna rico em sentidos. O que foi vivido torna-se revivido como uma experiência legítima, pois o germen da curiosidade infantil, da descoberta da criança a afastam das estruturas vividas pelo adulto.

A perda da experiência tão estudada por Benjamin vincula-se ao trauma pós-primeira guerra mundial, mas também ao processo histórico que culminou com as relações de trabalho nos padrões modernos e, por consequência, ao isolamento do indivíduo²¹¹.

Permanece a questão de que o desajustamento da criança frente ao mundo remete a reflexão do homem ao seu próprio desajustamento frente à sociedade moderna e suas relações com o trabalho e consigo mesmo.

Walter Benjamin afirma que um dos personagens fulcrais da modernidade é o jogador, pois sua vida é marcada por um eterno recomeçar. Na guerra pode-se encontrar a mesma alusão. Ela produz a mesma falta de sentido para quem participa dela, mas há na categoria da

²⁰⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Infância e pensamento*. IN: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1985, p.180.

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Op Cit.*, 2004.

²¹¹ BENJAMIN. *Op Cit.*, 1989.

testemunha, conceito estudado por Giorgio Agamben, um olhar reflexivo pela criança sobre o horror da guerra. A escrita do diário de guerra no relato de crianças e adolescentes é uma possibilidade de sentido diante do horror, é um mergulho na intimidade e na esfera subjetiva de impressões do horror; é o resgate do humano na necessidade de narrar, por isso nesse capítulo relaciono a forma do diário íntimo à possibilidade do homem contemporâneo de ressignificar sua história, em uma situação extremada em que as esferas públicas ou privadas acabam se fundindo em um ‘modus coletivo operandi’²¹².

A partir de uma escrita na e sobre a guerra engendra um sentido provisório, cujo significado reside no ato da própria escrita. Para ilustrar estas questões nos serviremos dos diários de guerra escritos por jovens, das mais variadas idades, países e condições sociais, estudados no livro *Vozes roubadas de Zlata e Challenger*²¹³.

Este capítulo tratará da importância das representações e imagens de dois diários íntimos produzidos em tempos de guerra. Os dois são textos separados por algumas décadas e são escritos por jovens de culturas diferentes. O primeiro foi escrito por Zlata Filipovic, menina de doze anos que sobreviveu à guerra nos Balcãs na década de noventa; o segundo, escrito por um jovem americano, Ed Blanco, no Vietnã. A escolha pessoal por esses diários diz respeito ao impacto narrativo em que se delineia a relação entre testemunho, experiência e narração. Apesar de culturas diferentes, os diaristas possuem visões distintas sobre a guerra, Zlata condena a guerra, Ed Blanco, combatente de guerra, não a condena, nem a aprova, ele a vive, com seus horrores, mortes e traumas. Essas experiências, distantes temporalmente, mostram cenários semelhantes: o da destruição, com pontos de vista muito distintos e são relatadas quase diariamente pelos autores. Contudo, é possível perceber que essas vozes relatam a experiência circunscrita a uma temporalidade em um espaço específico e reduzida: a infância-adolescência e a guerra.

A primeira questão diz respeito à autoridade de meninos e meninas que escrevem sobre a guerra. Afinal, são escritas infantes, etimologicamente a palavra infância significa: seres destituídos de voz. A segunda questão surge com o texto de Walter Benjamin O narrador²¹⁴, em que aqueles que voltam das trincheiras estão mudos, não há narração de experiências, nem histórias para serem contadas. Esse estudo

²¹² AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Boitempo, São Paulo, 2008.

²¹³ FIPLIOVIC, Zlata; CHALLENGER, Melanie, et al. Op. Cit.

²¹⁴ BENJAMIN. Op. Cit., 1989.

expressa a falta de histórias a serem contadas, devido à insujeição do indivíduo a primeira guerra, a técnica. Em outro texto, intitulado *Experiência e pobreza*²¹⁵, o autor vincula a pobreza da experiência da narração à falta de sentido da história comum, ao surgimento da burguesia do século XIX. Como bem observa Walter Benjamin na obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*²¹⁶, na qual reflete sobre a Paris do século XIX, o luxo dos interiores urbanos substituiu a falta da vida experienciado pelo homem público.

A história comum ganha uma nova dimensão da vivência, uma interiorização em que a solidão é consequência da privatização da experiência. Diante desses pressupostos, ressaltamos a questão de que nenhuma narrativa consegue dar conta dos horrores e atrocidades cometidos em guerra, teríamos sempre descrições parciais, o testemunho, então, não existiria enquanto narrativa totalizante.

Conforme os estudos de W. Benjamin e Agamben se têm então: uma mudez do ato de testemunhar, a narração seria inexistente, pois a condição humana é negada pelos opressores, como o ato de comunicar e expressar qualquer sentimento. Chegamos, então, a nossa segunda questão, como nos diários de guerra escritos pelas crianças-adolescentes podemos dimensionar a questão relativa ao testemunho, à narração e à experiência já que não se tem esferas públicas e privadas definidas? A escrita infante ressignifica a experiência coletiva dos horrores de uma guerra, sem a mudez do adulto que passou por um evento traumático, pois ela não se submete aos ardis da memória, ela é uma voz na intimidade.

A escrita será entendida nesse estudo como a voz de testemunhas capazes de narrar, pois ainda acreditam em um recomeço, já que Zlata engendra a esperança de um novo início para seus pais e família. Tais relatos - de Zlata e o de Ed- acabam tendo um contorno diferente daqueles citados por Agamben. Os relatos, além de contemplarem formulações dialógicas e dialéticas, entre aquele que escreve, o alcance de sua escrita e as formulações dos leitores, que se emocionam, mas incorrem na impossibilidade de conciliar a natureza real do acontecido, isso cabe apenas aos sobreviventes que desejam falar sobre o assunto ao lerem as narrativas do diário de guerra.

Os leitores recorrem a uma suposição do fato narrado para torná-lo admissível, imaginável, enquanto os autores de tais narrativas, já devem estar inseridos em outro contexto que implica a rememoração dos

²¹⁵ BENJAMIN. Op. Cit., 1996.

²¹⁶ Op. Cit., 1989.

fatos vivenciados. Como tais circunstâncias circunscrevem-se a infância, a voz do infante dá lugar a do adulto-escritor e as relações expressas no diário, em momento distante, ganham novos contornos, por vezes, mais críticos e politizados do que quando o relato foi experienciado.

A voz do adulto que escreveu o diário, rememorando a infância, a adolescência é encontrada nas entrevistas sobre os diários escritos, ou em outras narrativas no livro falando daquele momento, contudo essa é apenas uma alusão de como a temporalidade pode conciliar dois tempos: o passado e o presente com enfoques distintos por meio da narrativa – expressão escrita. Estabelece-se a escrita do infante sem cruzar as vozes do passado – infância-adolescência - com o do presente – adulto - para destacar o ato de criação e ressignificação da experiência na narrativa de quem escreve um diário em tempos de guerra.

4.2 O RELATO DO OPRESSOR

Ed Blanco possui entre 19-20 anos de idade e lutou na guerra americana, no Vietnã. Essa guerra, segundo o relato histórico que aparece antes da narrativa escrita do diário, foi à tentativa dos franceses em recuperar o território colonial perdido no final da segunda guerra mundial, porém o Japão controlava esse território desde a primeira guerra mundial. Os nacionalistas, liderados por Ho Chin Minh, um comunista, pediram auxílio aos Estados Unidos para conquistar a independência e livrar-se do controle do Japão.

Nesse período, a Guerra Fria²¹⁷ imperava e por causa da posição política de Ho Chi Minh, os Estados Unidos não apoiaram os nacionalistas, mas passaram a apoiar as tentativas francesas de recuperar o território. Essa situação levou à Primeira Guerra na Indochina (1946-54).

²¹⁷ Dien Bien Phu foi uma batalha que ficou famosa, pois foi um cerco feito pelos vietnamitas aos franceses. “O cerco ocorreu durante a Conferência de Genebra de 1954, estavam debatendo sobre diversas questões, incluindo o futuro da Indochina. Quando as forças Viet Minh invadiram Dien Bien Phu em 7 de maio de 1954, era, de acordo com a queda, o fim da influência militar francesa na Ásia.” Fonte: <http://www.historynet.com/battle-of-dien-bien-phu.htm> acesso em 09.08.2012 às 11h28.

Após a derrota do exército colonial francês na batalha de Dien Bien Phu em 1954²¹⁸, o Vietnã foi dividido em norte e sul, o primeiro comunista e a outra metade não comunista. Em Genebra esperava-se que os territórios fossem unificados pelas eleições, que jamais aconteceram, pois nenhuma das partes do Vietnã havia assinado a cláusula que previa as eleições. O presidente Diem, parte não comunista, localizada na região Sul, não tinha interesse que os comunistas tomassem o controle da região. Os Estados Unidos apoiaram a ação da região Sul, enquanto a extinta União Soviética apoiava a região dos vietnamitas do Norte – parte comunista.

Assim, em 1965, os Estados Unidos enviaram seus fuzileiros navais para auxiliar o presidente Diem contra Ho Chi Mihn. Após 1968, a população exigia dos Estados Unidos a retirada das Tropas americanas, que começou o trabalho de retirada das tropas lentamente até 1973. Em 1975, o Vietnã do Norte conquista o do Sul.

Ed Blanco, natural de Nova York, filho de pais porto-riquenhos que haviam imigrado para a cidade após a segunda guerra mundial, inscreveu-se no exército em busca de aventuras e novas experiências, contudo não imaginava o significado de uma guerra, principalmente a do Vietnã, em que a guerrilha vietnamita subjogou, das mais diferentes formas, combates americanos. Combates que levaram a maioria dos soldados americanos a desenvolver a paranoia de que o inimigo estava em toda parte. O relato de Ed Blanco situa-se no período de Novembro de 1967 a maio de 1968²¹⁹.

Já o relato de Zlata Filipovic retrata a região da Bósnia-Herzegovina tomada pela Áustria-Hungria em 1878 e anexada por essa região em 1908. O período de sua escrita compreende o espaço de tempo entre setembro de 1991 a Dezembro de 1993.

O período comunista da república foi pacífico, mas o seu autoritarismo levou a um surto de vários nacionalismos. Após a morte de Josip Broz Tito, fundador e presidente da Iugoslávia, em 1980, a tensão étnica entre muçulmanos, sérvios e croatas havia aumentado. Nas eleições de 1990, os partidos nacionalistas derrotaram os comunistas.

²¹⁸ A guerra fria consistia em políticas públicas americanas e soviéticas de fomentação de pesquisa, produção de armas, e espionagem sistemática. O ápice de tais programas militares gerou a instalação de mísseis nucleares na ilha de Cuba, muito perto do estado americano da Flórida.

²¹⁹ BLANCO, Ed. Guerra do Vietnã (1964-73). In: FIPLIPOVIC, Zlata; CHALLENGER, Melanie, et al. **Diários de Guerra: Vozes Roubadas**. Tradução: Augusto Pacheco Calil. Companhia das Letras, 2008.

Em 1991, surge o boato de que a Sérvia e a Croácia pretendiam dividir a Bósnia-Herzegovina e iriam manter um pequeno estado muçulmano entre eles. O Parlamento, em outubro de 1991, declarou a soberania da república, mas os sérvios bósnios não aceitaram e fundaram uma Assembleia alternativa. Os conflitos étnicos se seguiram. Na primavera de 1992, unidades paramilitares de sérvios bósnios, apoiados pela Sérvia assumiram o controle das cidades fronteiras e atacaram Sarajevo. As unidades paramilitares dominaram grandes porções da parte ocidental do país e declararam sua independência em um estado croata. Ficou comprovado que muitos horrores foram cometidos, como a “limpeza étnica” e a existência de campos de extermínio e genocídios.²²⁰ Diferentemente dos relatos de Ed, um combatente por sua vontade, entendido como o opressor, pois estava em um país diferente do seu prestes a assumir uma guerra ideológica que envolvia a guerra fria e a tentativa de supremacia americana frente a outros países. Em seus relatos, ele fala de crimes de guerra, como o assassinato de inocentes. Já nos relatos de Zlata, tem-se a condição do oprimido que teve parte de sua infância tomada pelas atrocidades da guerra, ela não entendia o porquê das mortes e não se interessava pelas diferenças ideológicas que envolviam as diversas etnias que ali conviviam. Ambos testemunhas e sobreviventes de guerras, segundo Agamben:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo *testemunha*, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunha disso²²¹.

Nos dois diários selecionados temos *supérstites*, pois ambos vivenciaram a guerra em seu dia-a-dia, falaram sobre ela, contudo com experiências distintas: Ed como soldado, representando os interesses da guerra pelo ponto de vista do opressor, contudo com uma visão um tanto

²²⁰ FIPLIPOVIC. Op. Cit., p. 257.

²²¹ AGAMBEN. Op. Cit., p. 27.

ingênua. Em um primeiro momento da escrita do diário sobre a guerra, ele refere-se aos mortos em combate como 'bonecos gosmento de plástico enrijecido'²²². Enquanto Zlata, representando a figura de quem é oprimido pela guerra, pela ação desumanizante própria de Estados em combate, apesar da pouca idade.

Zlata dimensiona a perda de amigas e amigos, enquanto para Ed os vietnamitas são anônimos considerados inimigos, que põem em risco a vida dele e a de seus colegas, por isso devem morrer. Há uma relação de medo entre o opressor e o oprimido, mas também essas relações desvelam o absurdo humano de seus limites físicos, psicológicos e na tentativa de sobrevivência frente a situações adversas no caso de Zlata, a doença, a fome, enquanto para Blanco a morte dos 'Vcs' (termo utilizado no diário para representar "vietnamitas"²²³ - garantia sua sobrevivência e a de seus colegas em terras distantes. O que aproxima Blanco e Zlata são os relatos de guerra, a narrativa escrita como suporte para desabafar, refletir e as cartas (essas não compõem a narrativa do diário, mas são citadas pelos diaristas) como formas de aproximá-los da família e de amigos. Ed Blanco expressa bem essa relação, quando afirma: "Seja por minha culpa ou não, este diário não tem sido aquilo que eu esperava. Mas foi escrito principalmente para mim, e às vezes uma simples frase pode reavivar uma lembrança e encher minha cabeça de pensamentos"²²⁴.

O diário acaba sendo o agente capaz de suprimir a mudez típica da guerra. Por causa da idade dos autores do diário vamos denominá-los de crianças-adolescentes, pois no caso de Zlata a guerra começa quando ela tem quase 12 anos e dura alguns anos, enquanto para Ed Blanco ela inicia-se na passagem da vida adolescente para adulta, entre 19 anos e 20 anos, e quando ele retorna para sua casa, ainda não é considerado adulto, como a narrativa expressa: "Quando seu avião pousou na Califórnia, dezoito horas após deixar o Vietnã, Ed Blanco não foi servido no bar do aeroporto por ser considerado menor de idade, apesar do uniforme e de ser um veterano de guerra"²²⁵.

²²² BLANCO. Op. Cit., p. 236.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem, p. 245.

²²⁵ BLANCO. Op. Cit, 2008, p. 252.

4.3 SIGNIFICANDO O VAZIO

Primeiramente, entende-se que a experiência narrativa do universo adulto é diferente daquele vivenciado pela criança e adolescente.²²⁶ A criança e o adolescente possuem uma verdade em seus relatos, pela significação de totalidade inscrita na representação discursiva do diário. A experiência de Zlata, geralmente é relatada em dois espaços distintos, o anterior a guerra e o durante a guerra. Esses espaços temporais são constantemente lembrados, o anterior, geralmente, descreve as belas motivações da infância, passeios e brincadeiras ao ar livre, aulas regulares no colégio, aulas de música ou teatro.

A experiência de Ed é muito concentrada na guerra, ele se preocupa com a família: como ela estaria recebendo as informações de guerra e também como estariam ou seriam as preocupações dela com ele. Os relatos quase diários concentram-se nas descrições das pessoas que ele conhece, do comportamento dos combatentes de guerra, das disputas internas entre os fuzileiros, do número de mortos, mas também apresenta a crueldade na morte dos civis, mulheres, crianças, idosos. Ed segue algum tempo na guerra, executando sua tarefa como se tudo fosse “uma cena de filme”²²⁷, como ele mesmo comenta.

Assim, pode-se dizer que os autores percebem e têm relações muito diferentes com a guerra. Enquanto Zlata dimensiona a morte como presente nos espaços da vizinhança, de sua casa e na rua, Blanco acredita que muitos fuzileiros iriam sair feridos, apenas no final dos seus relatos, quando machucado e com a perda de um amigo é que ele entende a proximidade da morte.

²²⁶ A visão da experiência das crianças nesse trabalho é entendida seguindo Hannah Arendt, W. Benjamin e Agamben, na infância se tem um espaço caracterizado pela ausência e incompletude, mas também pela possibilidade de trabalhar com uma lógica não linear e sim de brincadeiras, tendo em vista a construção social dessa fase. A experiência do infante é diferente da experiência do adulto, isso foi abordado nos diários de guerra, em que se percebe que o adulto se cala frente a guerra e os infantes aqui circunscritos precisam expressá-la, no caso específico, por meio da escrita.

²²⁷ BLANCO. Op. Cit., p. 232.

Deitei na minha cama, mas comecei a pensar em Joe. Lembrei dele jogando beisebol e do seu casamento com Susie, a quem ele amava tanto. Éramos próximos, como irmãos. Provavelmente ele pensou que não pudesse morrer, como eu penso. Nós dois estávamos errados²²⁸.

Assim, em parte da narrativa de Ed Blanco não há um envolvimento com a guerra, nem traumas em combater, a busca por novas experiências era sinônimo de aventura. Porém, como vindo de uma outra nação, ele é o invasor e a sua narrativa contribui como testemunho da ingenuidade de rapazes que se tornaram fuzileiros para viver perigosamente e é com as perdas de amigos que eles amadurecem.

As mortes para serem perdas estão vinculadas a relação de afeto vivenciada. Encontra-se em seus relatos exclamações de horrores vistos, como a morte de uma mulher grávida, mas não o embarço ou vergonha do combatente nessas mortes. Somente quando morre Joe, amigo de Blanco, é que a guerra mostra seu lado frio e sombrio para o autor.

O sentimento de medo e a reflexão sobre a vida e a morte surge com a perda de Joe, na cama do hospital, na solidão da escrita, na situação de afeto, assim Ed dimensiona a guerra em um plano próximo, até então, ele não havia demonstrado envolvimento aos desmandos e horrores presenciados.

Para Zlata os horrores vivenciados pela guerra estão na destruição, seja da cidade amada ou de sua casa. Ela ocupa outro papel: o da oprimida; seu lar é destruído, o afeto e a lembrança depositados nas relações com os amigos e família partilhados pela lembrança dos lugares públicos e em casa – espaço privado. Ela constrói a relação de perda dos ambientes comuns, os combatentes de guerra violam esses espaços, suas lembranças, enfim sua vida.

Como a autora do diário e organizadora do livro, *Vozes Roubadas*²²⁹, Zlata Filipovic, condena sistematicamente “os moleques”²³⁰ (- traduzido como apelido dado aos políticos, com a expressão entre aspas, pois era utilizado no contexto cultural e familiar da autora) responsáveis pela política.

²²⁸ FIPLIPOVIC. Op Cit., p. 250.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ FIPLIPOVIC. Op Cit., p. 278.

A autora não entende as razões da guerra e percebe as lacunas que existem na ideologia das raças que motivaram os conflitos na antiga Iugoslávia.

Entre meus colegas, entre nossos amigos a sérvios, croatas e muçulmanos. O resultado é um grupo muito variado de pessoas e eu jamais soube quem era sérvio, quem era croata, quem era muçulmano. Hoje a política enfiou o nariz na história toda e marcou os sérvios com um S, os muçulmanos com um M e os croatas com um C. A política quer separá-los ²³¹.

Enquanto o espaço presente, no relato, situa a desumanização nas relações, como Zlata expressa: pessoas que conversavam, que se tratavam com laços de amizade, agora eram inimigas.

Em tempos de guerra, o confinamento é comum, os limites humanos são testados, pois a fome a sede, e a morte a acompanham, assim é necessário encontrar novos espaços para desabafar, compartilhar e refletir sobre os acontecimentos vividos, a esfera da escrita ganha a dimensão desse espaço. A escrita é significativa por relatar a sequência de acontecimentos vivenciados em tempos de guerra, já que não é possível se encontrar para conversas informais, pois os espaços coletivos são agora, espaços ocupados por estranhos, como nas referências de Zlata, ou se está em território estranho, como no caso de Ed.

Durante a experiência da guerra, essas crianças-adolescentes são privadas da companhia dos amigos e de suas atividades rotineiras, ressignificam a perda e o medo, eles são testemunhas de circunstâncias inóspitas e algumas vezes sem sentido para eles, como Ed Blanco afirma: “Falei de um ódio pelos Vcs que na verdade não sinto”²³².

É oportuno refletir como as formulações feitas pela oralidade e essenciais na transmissão de ensinamentos familiares e culturais, na guerra ficam mudas, os familiares falam pouco e geralmente não é sobre a guerra, são descritos nas narrativas como sempre preocupados. A mudez já enunciada por W. Benjamin e outros autores posteriores como

²³¹ FIPLIPOVIC. Op Cit., p.78.

²³² BLANCO. Op. Cit., p. 250.

Agamben refletem bem sobre as questões relativas à experiência, o testemunho e a história. Como afirma Agamben:

Se, na relação entre o dito e o seu ter lugar, o sujeito do enunciado podia, realmente, ser colocado entre parênteses, porque o ato de tomar a palavra já havia ocorrido, a relação entre a língua e a sua existência, entre a langue e o arquivo, exige por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como testemunha, pode falar por quem não pode falar. O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar.²³³

A função desumanizante da guerra ganha uma dimensão na escrita através do relato diário das crianças-adolescentes. Pode-se entender que o diário possui a função de amiga, em Zlata, que o intitula Mimmy, enquanto que para Ed Blanco ele é precioso. Em ambos, eles são construções contextualizadas em um determinado período, o da guerra.

O diário, nesses casos de forma específica, não existe anterior a guerra, mas sempre durante ela, essa afeição ao diário, à história, pode ser entendida em um âmbito que é particular, a do narrador, que precisa contar suas experiências, desabafar sobre os seus tormentos, mas também recai sobre o paradoxo desejo de que ele se torne um testemunho acerca dos horrores da guerra para outras pessoas por meio da leitura.

A esses leitores fica a reflexão sobre a formulação desses relatos sobre a guerra, tornando-o: “[...] segundo o testemunho dos sobreviventes, o torna absolutamente verdadeiro e, ao mesmo tempo, inimaginável”²³⁴.

Ainda segundo Agamben:

“No grego, testemunha é *martis*, *mártir*. Os primeiros padres da Igreja derivaram daí o termo *martirium*, a fim de indicar a morte dos

²³³ AGAMBEN. Op Cit., p. 147.

²³⁴ Ibidem, p. 83.

cristãos perseguidos que, assim davam testemunhos de sua fé²³⁵. O autor afirma que o acontecido nos campos não se relaciona a essa acepção da igreja, pois em um campo de concentração os prisioneiros não estão testemunhando sua fé. E ele relembra que *martis* deriva de um termo que tem como verbo recordar.

Apesar dos relatos, escolhidos para essa análise não falarem de campos de concentração, eles relatam massacres sem precedentes, bombas sendo atiradas tendo como alvo a população, mulheres, crianças, famílias e amigos das crianças-adolescentes. Assim como expressam duas visões distintas sobre a guerra a visão do opressor e a do oprimido como capazes através da escrita de continuarem obstinados seja na resistência pela sobrevivência – *Zlata* - ou no combate - *Ed*. Fica a impressão de narrativas equidistantes em relação ao olhar lançado ao objeto, nas diferentes formulações em relação à guerra, mas observa-se a escrita tomando a dimensão da oralidade e substituindo a mudez pela possibilidade de narrar o inenarrável.

A escrita do diário²³⁶, então, torna-se para essas crianças-adolescentes a busca de um rosto humano em meio ao esfacelamento de todos os rostos e todos os laços sociais. Em um mundo onde não há mais ordem nem disciplinas, onde todas as regras foram quebradas, a escrita se apresenta como uma necessidade de ordem, de sentido.

O diário íntimo passa a ter um amplo aspecto temático dentro desse universo reduzido oriundo da guerra. Relata banalidades do cotidiano, mas também é o relato da esperança, do reinício, e da ressignificação da experiência. O encontro consigo é feito através da escrita, que possui um caráter quase sacro em um mundo profanado pelo horror da guerra. *Ed Blanco* sente-se em dívida com um sargento que recolheu seu diário do chão, para *Zlata* seu caderno passa a ser o grande confidente e amigo.

²³⁵ Id., p. 35.

²³⁶ Observa-se que Benjamin salienta que os adultos costumam subestimar os anos de juventude, sem se dar conta de que as crianças e os jovens seguem outros valores, por isso, entende que eles formulam uma experiência partindo de uma construção social, mas orientada pelo brincar. Essa questão é debatida no capítulo destinado aos diários de guerra. Benjamin comenta: “A máscara do adulto chama-se “experiência” (...) ele sorri com ares de superioridade (...) de antemão ele já desvaloriza os anos que vivemos, converte-os em época de doces devaneios pueris, em enleação infantil que precede a longa sobriedade da vida séria (1984, p. 23)”.

Todo o cotidiano da guerra é marcado pela repetição dos horrores e pela dessensibilização, não há consolo nem na rua nem em casa. Na guerra perde-se até o conforto da vida privada. Zlata perdeu todo o conforto da adolescente, seus mimos, seu piano, sua música. O conforto de sua casa foi banido e limitado ao porão, seus animais de estimação ao longo da guerra morrem, e o medo dos bombardeios incessantes banira o prazer da menina de estar em qualquer parte de sua cidade.

No caso da garota não há vida pública nem o conforto da vida privada que protege e consolida a identidade burguesa.

Somente através da escrita, na qual conta-se a história pessoal para reconstruir novos sentidos e ficcionaliza-se de certa forma a sua existência para os leitores, podendo subtrair a mais primária concepção de sentido. A escrita, início de todo o processo civilizador, separa o homem do reino animal.

Os diários afastaram os jovens por uns instantes da necessidade imposta pela guerra e os inscrevem no panorama humano da liberdade. Não se é apenas um soldado que se vê obrigado por seus superiores a atirar em todos os que encontrarem pela frente, inclusive civis, como Ed Blanco. Por meio da escrita se pode sonhar, subverter as hierarquias. O soldado se transforma em um garoto que rejeita o mundo assistido, porém obrigado a viver. Nesse caso, a escrita torna-se o espaço da recusa e da verdade pessoal. Somente nos textos escritos por Ed Blanco podemos saber que o seu inicial entusiasmo com a guerra sucumbiu diante dos horrores contemplados diariamente e de um sério ferimento perpetrado pelos inimigos.

O diário é o gênero em que o autor se crê portador da verdade, não se pode mentir para um diário. Isso talvez seja herança do papel que o cristianismo imputou aos diaristas quando recomendava que os fiéis mantivessem um diário para um exame de consciência ²³⁷.

Para Zlata é somente através da escrita que se pode pensar em algo, além de comida e do frio que atormentava constantemente ou da saúde frágil dos familiares; foi a escrita do diário que permitiu que Zlata escapasse mais cedo da guerra, pois a publicação do seu diário levou-a à Paris e aos quatro cantos do mundo.

A escrita desse diário teve uma função quase redentora para a jovem, pois proporcionou uma vida melhor para ela e para os seus, mesmo não sendo essa a função de um diário de guerra. Nesse sentido, entende-se o diário de guerra como o clamor da experiência sem desejo

²³⁷ WATT, Op. Cit.

de repetições, ou uma denúncia para que o horror não mais se repita entre os homens.

Pode-se conceber também essa escrita, em meio às mazelas e dificuldades pessoais e familiares sofridas, como formulações de uma experiência narrável de combatentes de um mundo livre das agressões perpetradas contra jovens e crianças, idosos e mulheres testemunhas dos horrores das guerras, mas mudos diante das atrocidades ocorridas. São esses jovens, crianças e adolescentes autores, sujeitos possíveis de enunciar sobre a desumanização das relações pessoais através da escrita pessoal, levando a outros a refletirem sobre questões políticas e culturais, sobre as relações de poder e a falta de sentido para os civis e combatente de guerra, como Ed Blanco.

Tal afirmação é possível, pois se entende que o infante possui uma capacidade de ressignificar tal experiência, nessa narração observo o despertar da criança e do adolescente no universo adulto. Contudo, se as circunstâncias desse despertar se dão em meio à guerra, os seus estímulos, antes circunscritos a um espaço de brincadeiras, e alguns afazeres domésticos, passa por um descompasso em que as percepções ganham outros significados: o da perda, o da morte, o da fome, o da doença, entre outros. Não existe um espaço apenas deslocado da vida dessa criança-adolescente, mas subtraem-se os conhecimentos anteriores e soma-se aquela situação limite - o da guerra. Um dos poucos signos modificados nessa estrutura é a palavra: seja em sua representação oral como escrita. Em tempos de guerra quase ninguém está disposto a falar sobre o que nela ocorre, nem aqueles que escrevem sobre tal assunto, como se a escrita pudesse manter o silêncio da fala, mas nessa é possível relacionar as dimensões críticas vividas de forma pessoal e coletiva naquele momento. W. Benjamin, afirma, em *A doutrina das semelhanças*, que: “O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago”²³⁸.

O horror sempre retorna, a história se repete como farsa, representada por líderes que justificam seus assassinatos, contando supostas verdades em que ninguém mais acredita.

A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade

²³⁸ W. Benjamin. *A doutrina das semelhanças*. In: **Obras Escolhidas**. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1993 p.112.

é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros, na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros, precisam instalar-se, de novo e com poucos meios ²³⁹.

Quem sabe, pode-se entender como “outros”, essas crianças-adolescentes que escrevem em tempos de guerra, pois os diários de guerra ajudam a contar o cotidiano, onde a oralidade, os “bate papos” conhecem a mudez. São pequenas histórias que sempre ajudarão os leitores a questionar os mandantes das guerras e apresentar e reapresentar a face humana e desumanizante de uma guerra seja na visão do oprimido – como em Zlata -, ou do opressor - como Ed Blanco.

A escrita do diário ganha voz na experiência vivenciada como um ponto para se pensar estruturas como experiência e narração, morte e solidão, espaço íntimo e escrita. É claro que vista mais de perto uma situação como a guerra revela quão tênue é a segurança do indivíduo nos espaços determinados socialmente como esferas públicas e privadas quando não se há pacificação. A partir da perspectiva da insegurança deles e de quem amam se tem um diário de longa duração, seguindo datas e o cotidiano, contra a transitoriedade pessoal a escrita desses jovens são vozes que anseiam a fixação da memória. Experiências e fantasias são formas de tornar suportável o horror da guerra e também desses sujeitos enfrentarem a morte iminente e as angústias infantis. Aqui encontramos, sob forma extrema, um dos problemas gerais presentes em nossa época o de ressignificar a experiência em moldes que não são os habituais como os da guerra. Por trás da necessidade opressiva de acreditar e assim escrever a solidão nesses relatos relacionando-a com a morte, culpa, angústia, dada a situação de cada um dos atores envolvidos. O único refúgio é o da intimidade no espaço da desolação, no caso a guerra, em torno de uma crença particular: a escrita do diário. Em seu curso, nessa tese, as experiências de escrita dos personagens ou sujeitos que escrevem o diário também são aspectos civilizatórios, pois apresentam os mecanismos reguladores ora equilibrados, ora desequilibrados da autoconsciência na vida social e pública.

A mudança de longa duração no comportamento das pessoas em relação a intimidade da vida social servem como um impulso

²³⁹ BENAJMIN W., Op. Cit., 1996, p. 119.

civilizador. Aspectos da solidão, por vezes, tendem a individuação, assim observar as mudanças e a atitudes do indivíduo nas descrições de um diário ficcional como o de Cyro dos Anjos e Mário Benedetti e ver, em parte, os movimentos em um diário não ficcional, trazem elementos sobre as várias formas de representar a narração, a solidão como experiência.

5 A REMEMORAÇÃO COMO IMAGEM: CINEMA

Compor e como traduzir. Imensas coisas inesperadas podem acontecer a tudo aquilo que tende fazer a enorme viagem desde o cerebello até à ponta dos dedos. Por vezes, ponho-me a ouvir os meus discos e penso: meu deus, como a idéia original era tão melhor do que esta mutação a que chegamos! ... O que agora procuro fazer é agarrar imediatamente o que aparece e procurar mantê-lo vivo. E como transportar água com as mãos. Queremos leva-la toda e, às vezes, quando chegamos ao estúdio descobrimos que já não resta nenhuma.

(Tom Waits, 1989)²⁴⁰.

O espaço do cinema é público, contudo guarda em si traços de intimidade, pois imita um ambiente privado com uma decoração confortável e acolhedora para o público observar as imagens cinematográficas. Nesse espaço público encontramos o movimento intimista da solidão.

Segundo Edgar Morin, o cinema é uma arte indissociável da sociedade, pois ele é capaz de infundir no imaginário social ideias sobre o amor, erotismo, trabalho, e o conhecido ‘happy-end’. O ‘Happy end’ é eficaz e guarda em si seu aspecto ideológico e expressa às relações de dominação e poder social das elites ocidentais, no sistema capitalista caracterizado pelo individualismo, toda a ação deve ser recompensada.

Para o autor, o cinema serviria, sobretudo, como um escape as condições precárias e humilhantes do trabalhador especializado, que apesar de fazer menos esforço físico devido a mecanização do trabalho, não percebe como essa mesma rotina é dessubstancializada, carente de sentido. Não podemos esquecer que a sala do cinema pretende criar uma ilusão de intimidade no público, cada pessoa que assiste ao filme, para o efeito catártico, precisa se sentir único.

A poltrona confortável, a cortina de veludo, a pipoca são elementos constituídos no espaço do cinema moderno. Assim como na maiêutica socrática, o diálogo entre as pessoas depois da sessão de cinema serve muitas vezes para que o conteúdo emocional, juntamente

²⁴⁰ WAITS, Tom. **Nocturnos**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p.28.

com o da película vista, tornem-se unos. O diarista que escreve no recolhimento do seu quarto tem uma sensação de pertencimento e é nesse ambiente de intimidade que as ideias fluem. No cinema, o público, na sala vazia e escura, prepara-se para o fluxo de emoções para significar as cenas que surgem no filme.

Na Idade Média, no bojo do templo gótico, os sentidos do homem eram diminuídos para que ele buscasse se humilhar, no sentido de ‘hummus’, de misturar-se a terra, sabendo o seu lugar ínfimo na ordem do mundo.

A entidade física em que são exibidos os filmes, os cineteatros deveriam conduzir o homem a esse microuniverso em que ele é momentaneamente desligado do seu cotidiano. Esse desligamento não é fruto de um relaxamento, mas de uma excitação generalizada, verdadeira sinestesia. No ambiente do cinema o homem torna-se importante.

Há um esplendor de superfície das salas de cinema, uma arquitetura que transmitia miríades de impressões, evitando excessos estilísticos. Nesses templos não se passam somente filmes, há um convite irrecusável feito a todos os sentidos do corpo. O cinema passa a ser compreendido como obra de arte total.

Lejeune inicia seu texto *Cinema e Autobiografia*²⁴¹ se perguntando se os filmes podem ser biográficos, essa pergunta é a mesma que faço ao analisar o filme de Jim Jamursch²⁴² nesse com o objetivo de percorrer o espaço biográfico e a solidão.

5.1 CINEMA: ESPAÇO BIOGRÁFICO

Lejeune faz uma seleção da literatura autobiográfica, ele cita a *Idade Viril*²⁴³ de Michel Leiris e *As Palavras*²⁴⁴ de Sartre. E ao elencar tal literatura questiona se é possível deslocá-la de uma esfera de comunicação para outra. A biografia filmada pode existir? Ela pode ser

²⁴¹ LEJEUNE, Philippe. Op.Cit.

²⁴² Jim Jarmusch é um cineasta norte-americano nascido em 1953. Seu primeiro filme, *Permanent Vacation*, é datado de 1980 e foi filmado com recursos próprios. Desde então, tem apresentado obras originais como o anti-western *Dead Men*, protagonizado por Johnny Depp em 1995.

²⁴³ LEIRIS, Michel. **A idade viril**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

²⁴⁴ SARTRE, Jean- Paul. **As palavras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

matizada e estudada como a biografia no diário íntimo e autobiografia escrita?

A resposta de Lejeune é afirmativa, contudo ele reserva as dificuldades em apreender o gênero representado pelo cinema, que será apresentado nesse capítulo, para depois apresentar diversas experiências bem sucedidas na Europa.

O conceito sobre autobiografia tem pelo menos dois sentidos no ensaio de Lejeune, dois são conceitos de dicionários. A segunda definição serve em um sentido mais amplo para discorrer sobre o espaço biográfico.

Segundo uma das definições mais célebres pontuado pelo autor, oriunda do Larousse, a autobiografia tem pretensão de veracidade, é uma narrativa referencial, escrita de punho próprio pelo autor, que como em um tribunal, julga dizer a verdade, somente a verdade. Enquanto o conceito de Vapereua, em seus *Dictionnaire Universel des Littérautes*²⁴⁵, declara como autobiografia todo o texto seja ele romance, poema, tratado filosófico, e comporta um sentido mais amplo.

Para Lejeune, a palavra autobiografia surgiu juntamente com mudanças no hábito da leitura no século XIX. Nesse período a leitura personalizante buscava o eu profundo do autor de um texto. Para lograr tal intento, os leitores do fim do século apoiavam-se em uma série de fenômenos e linhas teóricas insurgentes como a psicanálise, a crítica literária a ‘La Sainte Bauve’. Os autores nesse momento apoiavam e incentivavam essa leitura, dialogando em suas obras com os textos autorreferenciais.

Dessa demanda por uma literatura do eu nasce uma nova subjetividade, na qual o eu se alimentava da experiência de outros ‘eus’. Assim, entende-se que a relação subjetiva entre o indivíduo e a arte não se restringe apenas ao espaço da literatura, ela também abarca o cinema e a pintura.

Para Lejeune a palavra autobiográfica nessa perspectiva se relaciona mais com a leitura do que com o objeto:

[...] tem mais haver com a atitude de leitura de quem a emprega do que com a natureza do objeto designado. Certamente entre a narrativa autobiográfica *stricto sensu* (Larousse) e esse qualquer coisa (Vapereau), existe toda uma gama

²⁴⁵ LEJEUNE, p. 223.

de posições intermediárias, e os autores contemporâneos gostam de brincar com as ambiguidades dessa posições para criar o que Serge Doubrowski chamou de autoficções²⁴⁶.

Em um ensaio dos anos de 1980, traduzido para o francês por Lejeune para a revista *Poétique* da pesquisadora Elizabeth W. Bruss, ela enuncia que uma das dificuldades do cinema é a incapacidade de reproduzir a estrutura formal de uma autobiografia. Segundo Lejeune, o ensaio de Elisabeth é: uma oração fúnebre da autobiografia literária. “O sujeito autobiográfico está intrinsecamente ligado a certas propriedades da linguagem, em particular à possibilidade de fundir em um único significativo, eu, enunciador e enunciado”²⁴⁷.

Seguindo os passos de Elisabeth pontuo algumas das objeções da autora em relação ao cinema autobiográfico, e a dificuldade em mostrar o passado de um indivíduo, pois ele pode apenas evocá-lo. Segundo Elisabeth: “[...] a escrita não tem esse problema, pois o significativo, (a linguagem) não tem nenhuma relação com o referente”²⁴⁸. Lejeune amplia o conceito de autobiografia, ao referenciar o termo como elástico, ele está ampliando o espaço biográfico. Nessa ampliação as expressões autobiográficas sejam de artistas ou escritores no mundo contemporâneo são multifacetadas, cada esfera possui uma linguagem característica. O teatro, a dança, as artes plásticas são linguagens possíveis no espaço biográfico, as referências utilizadas por Lejeune são: Tadeu Kantor, na dança com Pina Bausch e seu café Muller e até na escultura como no caso de Loïse Bourguoise, nos quais são identificados traços autobiográficos, seja pelo próprio artista ou pela crítica que analisa a obra.

As obras do chamado cinema de autor também são também reconhecidas como autobiográficas, principalmente pelo público que busca nessas obras traços da vida familiar do autor e de seu percurso como artista. Assim, o público também possui um papel importante na classificação da obra como biográfica dado o interesse na vida privada e íntima de seus atores preferidos. Assim como ocorria com a literatura no fim do século XIX, o cinema de autor do século XX alimentou o conceito de autobiografia em suas obras através de entrevistas e livros

²⁴⁶ LEJEUNE, p. 224.

²⁴⁷ Ibidem, p.226.

²⁴⁸ Ibidem, p.227.

que reforçaram o aspecto autobiográfico da obra. O cinema de autor é um dos modos de focar e refletir sobre a autobiografia no cinema. Ele é basicamente o esforço de um diretor em retratar espaços e situações em uma busca de informações da vida privada dos atores, inclusive nas narrativas da infância.

A infância, a família, questões de identidade profissional na vida adulta, podem ser identificados no cinema de autor. Os chamados filmes de autor têm um aspecto familiar, conferidos por quem os assiste, os temas funcionam como motes constantes, que se repetem, mas não se esgotam para o público.

O cinema de autor autobiográfico vem amparado por livros como Truffaut por Truffaut, Fellini por Fellini. Lejeune cita como exemplos os grandes nomes de cinema de autor Jean- Luc Godard, François Truffaut, Federico Fellini. Segundo Lejeune:

A própria existência dessas obras para-autobiografia é reveladora. Seja qual for o espaço dado à iconografia, trata-se de livros, não de filmes. Existiriam filmes em que o diretor conta a sua vida e evoca o caminho que o levou a obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo. A autobiografia seria possível no cinema?²⁴⁹

O cinema autobiográfico segundo Lejeune está entre um meio caminho entre o cinema amador e o cinema de ficção. No ensaio²⁵⁰ dos anos de 1987, o autor comenta que depois dos anos setenta não há um estudo teórico sobre as produções cinematográficas. Os filmes entendidos como arte não eram capazes de lotarem as salas do cinema, mas apresentam obras curiosas e de estruturas similares ao gênero literário como *O Journal filmé*, de Joseph Morder²⁵¹.

O filme de Joseph Morder, segundo o teórico francês, coloca à prova a paciência do espectador comum. A montagem é realizada a partir de planos bem curtos e se escuta uma voz em ‘off’ que relata o

²⁴⁹ LEJEUNE. Op. Cit., p.225.

²⁵⁰ LEJEUNE. Op.Cit.

²⁵¹ Joseph Morder, nasceu em 1949, dirigiu mais de oitocentos filmes, muitos deles com câmara super 8.

cotidiano de um homem comum. Para Lejeune acompanhar a autobiografia filmada não é diferente de se acompanhar um diário escrito.

Além de Joseph Morder cuja câmera fotográfica funciona como uma caderneta de anotações. Lejeune também cita a filmografia de Marcel Hanoun, na qual Marcel faz um autorretrato de si mesmo, afirmando que a sua obra é perene e que a reação do público pouco lhe importa. Segundo Lejeune, os efeitos de autorreferência, como citações e alusões sobre a obra de Marcel Hanoun escapam a maioria das pessoas que não conhecem as obras completas do autor, e isso deveria escapar também a boa parte do público. Como em um diário clássico, em que a escrita expressa o que há de mais íntimo e não se preocupa com a aprovação dos leitores, Marcel Hanoun não se preocupa diretamente com a compreensão do público de seus filmes.

O cinema do autor então se torna um espaço de resgate de memória, de rememoração. A produção biográfica nos últimos tempos acabou ganhando novos suportes livros, revistas entre outros, o cinema e as artes plásticas. Assim para acessar tais instrumentos as esferas como bibliotecas e cinemas são espaços que permitem resgatar biografias.

O filme escolhido nesse capítulo para a análise é *Sobre Café e Cigarros*, ou simplesmente *Coffe and Cigarettes*²⁵², do diretor norte-americano Jim Jarmusch. No artigo das docentes mexicanas, Angélica Marengla León Alvarez e Laila Eréndira Ortíz Cora²⁵³, comentam que o filme sai do eixo comercial para o cinema do autor. O filme trata da força do tédio, do silêncio, da solidão e do acaso como aspectos cotidianos das pessoas. As personagens do filme não se debatem em uma reflexão sobre tais aspectos cotidianos, o desejo deles é apenas beber um café.

O filme não levanta bandeiras ou traz alguma ideia contundente sobre a vida e mesmo sobre o homem. As pessoas se encontram em torno do desejo de tomar café e fumar, conversando sobre temas que repetidas vezes não seguem nenhum padrão lógico.

²⁵² **Coffe and Cigarrets** é um filme de 2003, dirigido por Jim Jarmusch. A obra é composta por 11 episódios que apesar da temática comum foram filmados em períodos diferentes. Os atores conservam nos filmes seus nomes próprios, representando os mais diversos diálogos sobre o hábito de fumar e beber café.

²⁵³ ALVAREZ, Angelica M. L e CORA, Laila E. O. file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-ElCineDeJimJarmuschElDeseoPuestoEnMovimiento-4100118.pdf

Contraviniendo entonces todo razonamiento funcional, Jarmusch plantea recorridos que, desde cualquier parámetro comercial, “resultarían larguísimos, mortalmente silenciosos y, por si fuera poco, inútiles”, puesto que nadie dice nada y, estrictamente, no pasa nada. En este sentido, lo que Jarmusch produce son recorridos en sí mismos, es decir, desplazamientos cuyo motor es el puro deseo. Al respecto, él mismo menciona que le encantan las ciudades donde se puede caminar y caminar hasta perderse.

El movimiento que plantea muchas veces es de mirada, es decir, estrictamente, no se mueve ni la cámara, ni el personaje, ni el contexto, sino que tanto cámara, como personaje, se encuentran en un elemento móvil, (ya sea auto, tren o avión) mientras observan el „transitar“ del paisaje, que por supuesto no se mueve ni un ápice. Sus recorridos implican una mirada estética pletórica de elementos visuales: encuadres, cambios de foco, filtros, pero, sobre todo, texturas, variaciones infinitas de texturas visuales.

Incluso cuando no hay movimiento resaltan las texturas, en „Coffee & cigarettes“ por ejemplo, la repetición de unos cuantos elementos (una mesa a cuadros, tazas, cigarros y café) produce variaciones visuales irrepetibles²⁵⁴.

²⁵⁴ Ibidem, p.184. Tradução de Juliana Preto: Contrariando então todo raciocínio funcional, Jarmusch traça percursos que, tendo em conta qualquer parâmetro comercial, “seriam longuíssimos, mortalmente silenciosos e, caso fosse pouco, inúteis”, já que ninguém diz nada e, estritamente, não ocorre nada. Neste sentido, o que Jarmusch produz são percursos em si mesmos, ou seja, deslocamentos cujo motor é o puro desejo. A esse respeito, ele mesmo menciona que adora as cidades onde se pode caminhar e caminhar até se perder.

O movimento que estabelece muitas vezes é pelo olhar, ou seja, estritamente, não se move nem a câmera, nem o personagem, nem o contexto, mas tanto a câmera quanto o personagem se encontram num elemento móvel (carro, trem ou avião), enquanto observam o transitar da paisagem, que com certeza não se move nem um pouco. Seus percursos implicam um olhar estético repleto de elementos visuais: enquadres, mudanças de foco, filtros, mas, sobretudo, texturas, variações infinitas de texturas visuais.

Inclusive quando não há movimento ressaltam as texturas, em “Coffee & cigarettes”, por exemplo, a repetição de alguns elementos (uma mesa xadrez,

O grande trunfo de Jarmusch, e dos demais atores e atrizes que participaram do filme, é fazer do cotidiano um portal de passagem para o desejo, as situações absurdas se explicam pelo desejo de tomar café em uma série de curtas. No primeiro curta do filme *Estranho te conhecer*²⁵⁵, o ator italiano Roberto Benigni contracena com Steven Wright. Roberto surge em cena numa mesa repleta de xícaras de cafés que contém um pouco de restos de café e estão sujas.

Com um cabelo desgrenhado e tremendo sem parar por causa do consumo excessivo da cafeína, sua vida naquele momento parece não ter sentido algum a não ser tomar café e fumar. Até que aparece o outro ator, Steven, que chega e se apresenta iniciando uma conversa que desde o início não tem muito sentido.

O ‘non sense’ gerado pela conversa, os silêncios que são preenchidos novamente por diálogos que se originam no puro acaso, confirmam que os dois não têm objetivo nenhum naquela tarde e, o ambiente com várias xícaras de café sobre a mesa, serve fundamentalmente para beber café e fumar.

Após várias xícaras de café, Steven sugere que se deveriam fazer picolés de cafeína para as crianças irem se acostumando com café. Essa ideia no mínimo inusitada faz parte de uma série de apologias ao uso inclusive exagerado de cafés. O curta se encerra com Steven afirmando que teria um dentista naquela tarde, mas não esta com a mínima vontade de comparecer ao compromisso. Roberto sorri e se entusiasma, se oferecendo para comparecer ao dentista no lugar do amigo, como se a consulta fosse a melhor opção para o seu final da tarde.

O não sentido das situações apenas lembra que nem sempre nossas ações precisam ser funcionais, utilitárias para serem detentoras de beleza, fruição, prazer. Os curtas discorrem sobre fortuitos encontros que giram em torno do hábito e desejo de beber café e fumar cigarros.

Os curtas terminam de forma abrupta, sem muita explicação, as pessoas vêm e vão, jogam conversa fora, vivem situações habituais. No episódio *Primas*²⁵⁶, por exemplo, a atriz Cate Blanchett representa dois papéis na mesma cena. Ela faz o papel de si mesma como atriz que possui um grande reconhecimento e contracena com uma prima

xícaras, cigarros e café) produz variações visuais sem repetição.

²⁵⁵ *Estranho te conhecer* foi filmado por Jarmusch em 1987, foi o primeiro dos onze curtas a ser rodado por Jarmusch.

²⁵⁶ *Primas*, assim como *Primos* são curtas metragens do filme sobre *Café e Cigarros*.

amargurada, que disfarça seu deslumbramento com o sucesso da prima famoso com atitudes indiferentes.

O episódio brinca com a rotina de uma pessoa famosa e da prima que se fascina com o universo da atriz e tenta alcançá-lo por meio de atividades artísticas, mas sempre se situa periféricamente, assobrada pelo sucesso da prima.

As duas acendem um cigarro e fumam em um lugar onde é proibido fumar. Quando a atriz famosa vai embora, o garçom pede que a prima anônima apague o seu cigarro, como se a licença para fumar fosse oriunda apenas da notoriedade da celebridade.

O episódio *Primos*²⁵⁷ é ainda mais contundente no que se refere à superficialidade das relações humanas. O ator inglês Alfred Molina faz o papel de si mesmo, ele marca um encontro com o roteirista inglês Steve Coogan para anunciar que após uma investigação na árvore genealógica eles são primos. Os atores Molina e Coogan representam a si mesmo. Motivado para encontrar um primo distante Molina encontra com um Steve Coogan, egocêntrico e deslumbrado com as possibilidades de Hollywood, inclusive por uma fã que o reconhece. Steve desdenha dos esforços de aproximação e afetividade oriundos de Alfred Molina e com ar esnobe recebe a notícia daquele parentesco inesperado. Molina se mantém solícito e insistente na tentativa de formar vínculos com o primo, que continua insistindo em tratá-lo com distância. Finalmente, para se desvencilhar do embaraço da notícia do parentesco, Steven afirma que precisa ir embora. Molina ainda insiste no assunto do inusitado parentesco e quer o telefone de Steven. Este, por sua vez, recusa peremptoriamente, dizendo que não revela o telefone particular em nenhuma situação — para ele, não informar o número do seu telefone é uma idiossincrasia, um hábito arraigado do qual ele não abre mão.

O rosto de Molina se transfigura, revelando a frustração e entendendo que o suposto primo o esnoba e que certamente aceitou participar do encontro visando algum ganho profissional. No fim do curta, Molina recebe um telefonema de um certo Spike, tudo sugere

²⁵⁷ *Primos* é um dos onze curtas-metragens que compõem a obra *Sobre Café e Cigarros*. Como na maioria dos episódios, os atores mantêm os seus nomes próprios nos filmes. O ato de tomar café ou fumar pode ser representado como hábito, vício ou compulsão. No episódio protagonizado por Bill Murray, o ator bebe café na própria vasilha ainda quente, e os episódios protagonizados por Iggy Pop e Tom Waits, no qual os dois astros pop começam a fumar um cigarro, porque simplesmente afirma que já conseguiram parar de fumar.

que a ligação seja de Spike Lee, contudo quem havia ligado era Spike Jonze. Nesse instante, Steven Coogan procura se aproximar de forma interesseira de Molina e tenta dar o seu telefone. Alfred Molina recusa e diz que isso deixaria a situação embaraçosa e se despede do encontro sem esconder sua decepção com o suposto primo, que só se interessou pelo parentesco quando percebeu nele novas oportunidades profissionais.

Outro episódio, interpretado por Renée French, intitula-se Renée. Uma mulher sozinha, Renée, deseja apenas fumar e beber café. É uma ambiente parecido com os demais, mesas com toalhas xadrez, flores de plástico sobre a mesa. Nesse curta, a protagonista é incomodada por um garçom que insinua que ela coma alguma coisa, afirmando que beber apenas café e fumar não é uma opção saudável. Renée folheia um catálogo de armas, e refuta as tentativas do garçom em dissuadi-la do seu jejum. Seu silêncio, o modo maquinal como bebe e fuma, e se nega a qualquer tipo de diálogo, revela a intenção primordial dos curtos, e representa o hábito e o vício de fumar, como uma das melhores possibilidades do cotidiano.

O filme de Jim Jarmusch é um exercício temporal com fruição, o desejo de apenas beber, fumar e conversar, desconstruindo a ideia contemporânea de tempo como experiência produtiva é um dos motes. Os onze episódios estabelecem para o público uma experiência estética lenta, onde o silêncio é importante e o diálogo nem sempre é funcional, mas apenas um instrumento de dar forma ao silêncio.

O cotidiano nessa obra é feito de miudezas, os homens não tentam esconder seus vícios ou fraquezas, eles o representam como parte essencial da vida, semelhante aos dos diários de Cyro dos Anjos e Mario Benedetti analisados, os quais não escondem medos, frustrações, e miudezas que somadas constituem a totalidade de uma vida.

Essa obra de Jarmusch aborda a vida humana com seus desejos e contradições. A obra prioriza o desempenho dos atores e a temática do cotidiano, movimentos intimistas que lembram o silêncio das pinturas de Edward Hopper. Aliás, muitos dos cenários do filme são muitos semelhantes aos cafés e restaurantes de Hopper, como os que são retratados em quadros como *Chop Suey*²⁵⁸ (Vide anexo H) e *Autômato*²⁵⁹ (Vide anexo G).

²⁵⁸ HOPPER. *Chop Suey*, 1929. Coleção Mr. E Mrs. Barney A. Ebsworth. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁵⁹ HOPPER. *Autômato*, 1927. Des Moines, Iowa, Des Moines Art Center. Aquisição com fundos da Edmundson Art Foundation Inc. In: RENNER, R.

Portanto percorrer o espaço biográfico com Jim Jarmusch, no filme já comentado, revela um espaço biográfico, pois os atores brincam com a identidade, incorporando diferentes personas, inclusive eles mesmos. Empregar a autobiografia na análise de um filme situando-o no corpo dessa tese como sendo importante é uma forma de propor que os discursos de si sirvam para ampliar o espaço autobiográfico. Ao observar os aspectos da solidão nos espaços públicos e privados como elementos na elaboração do cinema do autor, como no caso do filme *Sobre café e cigarros*²⁶⁰, implica observar esses elementos como estruturas básicas sociais na configuração dessas esferas e do comportamento social.

Hopper, transformações do real. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁶⁰ JARMUSCH. Op. Cit.

6 MATIZES E DIÁLOGOS: DA IMAGEM PARA A ESCRITA, OS RETRATOS DA SOLIDÃO

É preciso mudar sempre. Desaparecer, tornar-se desconhecido, partindo para longe ou se perdendo na própria cidade, é a verdadeira forma do movimento da viagem. Ser sempre alguém diferente, como se fosse de fora. Buscar saídas, criar válvulas de escape, furar buracos, abrir caminhos. Partir sem rumo traçado, parar por pouco tempo nos lugares, nunca mais voltar. Viver na superfície, não se apegar a nada nem ninguém, não criar raízes. Não ter casa, não ter memória, não ter para onde ir. Afirmar sempre sua distância. Abandonar os lugares conhecidos, desfazer continuamente a própria identidade: processos infinitos de estranhamento.

(Nelson B. Peixoto, 1982) ²⁶¹.

Esse capítulo discorre sobre as pinturas de Edward Hopper²⁶². O pintor é considerado realista, mas o realismo assume em diferentes lugares do mundo características peculiares. As observações no estilo de Hopper, um dos grandes nomes da pintura realista Norte Americana é ler como as imagens dele dialogam com a solidão (Vide anexo K). Mas como apreender para o leitor a qualidade biográfica na multiplicidade da obra de Hopper? Encontrar o registro em um percurso, no qual a pintura dele e a correlação espaço-temporal sejam reconhecíveis como sendo expressão da solidão? As características que aproximam as imagens do tema da solidão são muitas, bares, cafés, restaurantes e pessoas nos finais de semana. Investigando um panorama das obras de Hopper, observo o valor figurativo da imagem e do autor, considerando o contexto histórico e cultural, suas influências principalmente na arte.

A pintura realista abordou os mais diferentes nuances da cultura americana, principalmente a tragicômica solidão urbana. Solitários das mais diferentes idades e condições sociais são retratados de forma

²⁶¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Sundowner: Cenários em ruínas**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.82.

²⁶² Edward Hopper pintor estadunidense, referenciado anteriormente.

realista e até hiper-realista por Hopper, cujo retrato está em sintonia com as novas formas de narrar da contemporaneidade.

Escolhi a obra de Hopper, porque olhar para um quadro seu é como olhar para a página de um diário, nas telas dele há poucas informações sobre as vidas retratadas, poucos objetos de valor, roupas ou mobiliário parecem dizer muito pouco sobre algumas pessoas que inclusive estão em estado de nudez (Vide anexo A). As escritas de si e a pintura de Hopper se harmonizam no muito que se quer dizer e no pouco que há para ser dito. Contudo indicam o desejo humano de continuar, enquanto tudo ao redor se desintegra.

Segundo James Malpas²⁶³, O Manifesto realista de Naum Gabo de 1920, as declarações de Gustave Coubert, em 1840, o realismo deveria estabelecer uma nova realidade sem necessariamente imitar a existente. A expressão realista na pintura ergue uma voz contra os regimes massificantes e totalitários, e nele se encontra um grupo de pintores que utilizam de forma particular concepções próprias para retratar uma configuração ideológica daquilo que eles entendem como vida e arte.

Malpas comenta que Edward Hopper pode ser considerado o grande pintor realista norte americano do século XX. Para o crítico, a participação norte americana na primeira Guerra Mundial provocou uma rejeição aos temas europeus, principalmente a arte de vanguarda. Fruto dessa rejeição, o realismo norte americano assume sua predileção por temas locais ou nacionais, pelas paisagens e cidades norte americanas.

Como salientou Mathew Baigell (American Painting, 1971), o estilo de Hopper é bastante tradicional, embora seus temas sejam absolutamente contemporâneos. No entanto, e isso é fundamental em sua obra, seu universo é mais doméstico e psicológico, e pouco remete ao cenário industrial ou a artefatos modernos. Hopper mesmo afirmou que seu objetivo era fazer “a transcrição mais exata possível das impressões mais íntimas da natureza”. Para Hopper, “essa natureza” era o que ele, ao escrever sobre outro artista, descreveu como “toda essa vida de calor sufocante, de cores berrantes, das cidadezinhas americanas e, por trás de tudo isso, a triste

²⁶³ MALPAS, James. **Realismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

desolação de nossas paisagens suburbanas”; tal descrição funciona igualmente bem para sua própria arte²⁶⁴.

A expressão das sensações íntimas nos quadros de Hopper evidenciam elementos essenciais do ponto de vista do pintor.

Alberto Manguel no livro *Lendo imagens*²⁶⁵ indaga sobre a possibilidade de se criar um código coerente assim como o da escrita para lermos imagens, e responde de forma obtusa comentando que a imagem só pode ser lida após sua constituição e que ela, segundo McNeil Whistler, apenas acontece. Dessa forma, as imagens também podem ser lidas como micro relatos sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas. Elas possuem o caráter temporal da narrativa. Como Manguel afirma:

O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. [...] Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável²⁶⁶.

Segundo Manguel algumas leituras críticas de imagens se tornam por si só clássicas impossíveis de passarem despercebidas pelo estudante das artes. Contudo, tal leitura não impossibilita novas leituras, análises e percepções, pois toda imagem se abre como leitura.

O poeta nascido em Porto Alegre, André Dick, em seu livro *Fragmentos do cotidiano*²⁶⁷, escreveu (Vide anexo F):

Num quadro de Edward Hopper

a vida destrói
um sol

²⁶⁴ MALPAS. Op.Cit., p.45.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ MANGUEL. Op. Cit., p.27

²⁶⁷ DICK, A. <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet152.htm>

quase esquecido
numa tela de hopper:

o posto de gasolina
abandonado,

onde um senhor
talvez o dono,

em seu ócio,
rega a grama

com sua
bomba de petróleo.

Cada época é detentora de uma interpretação das imagens, e nem sempre a leitura feita de uma obra coincide com a intenção do autor quando a realizava. André Dick descreve a imagem em forma de um poema, ao transpô-la para em um novo suporte ele apresenta um novo objeto.

As telas de Hopper funcionam como expressão poética em pintura do cotidiano, fazem parte do sonho e do pesadelo americano do século XX, de um estilo de vida que se iniciou na América do Norte pós segunda guerra mundial.

Em muitos dos quadros de Hopper, por exemplo, mulheres olham em direção a janela com o olhar distante (Vide anexo J). Em alguns dos quadros do pintor a paisagem se passa em um quarto de hotel, ou um apartamento pequeno onde parecem viver solitários, o olhar distante reforça um afastamento ou uma interiorização.

Nos romances analisados nessa tese, os personagens Belmiro e Santomé descrevem pequenos gestos do cotidiano em seus diários. Esse mergulho em paisagens cotidianas se assemelha ao tema dos quadros pintados por Hopper.

Hopper retrata um momento e as imagens nos quadros dele podem ser entendidos como o do homem ou mulher urbana solitária, isolada em si mesmo, com o olhar vago e distante.

Alberto Manguel em *Lendo imagens*²⁶⁸ comenta a função do retrato partindo da leitura da obra de Velásquez:

²⁶⁸ MANGUEL. Op. Cit.

Velásquez brinca com o fato de que um retrato aceita como natural a presença de um espectador, um espectador que concorda em participar de um diálogo em que as palavras são apresentadas pelo tema, mas em que o significado deve ser inventado pelo espectador. A troca é íntima: o retrato é oferecido à contemplação do espectador, como se fosse uma velha foto de família vagamente familiar a que o espectador deve ligar um nome, uma história, uma parentesco²⁶⁹.

Apesar dos séculos que separam Velásquez e Hopper, e de Manguel se referir aos retratos. Entendo que na apreensão técnica para a pintura de um retrato, o artista precisa de modelos, a esposa de Hopper foi modelo em boa parte de seus quadros. Assim ao analisar as obras do pintor norte-americano podemos seguir os preceitos sugeridos por Manguel designados a Velásquez. Ao olhar para o quadro *Uma mulher ao sol*²⁷⁰ (Vide anexo A) absorva em tomar seu café da manhã, um homem desolado sentado em uma rua deserta em um domingo qualquer (Anexo C), um homem olhando pela janela do seu escritório como se não houvesse mais nada para fazer em seu turno de trabalho (*Office in a small City*²⁷¹ anexo D) em todos os olhares expressos na pintura observe um olhar perdido no infinito.

Os quadros de Hopper são pintados em um misto de luz e sombras, por vezes em alguns quadros não se sabe ao certo se amanhece ou anoitece (Vide anexo D). O homem ou mulher retratados em seus quadros são urbanos e estão em uma paisagem citadina, mas o aspecto que se consegue captar das figuras ali pintadas são de um aprofundamento psicológico dado pelo realismo quase fotográfico impresso na retratação dos ambientes em espaços privados ou públicos (Vide anexo E e H). A nudez das mulheres, a expressão angustiadas

²⁶⁹ MANGUEL, Abert. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, et al. São Paulo: companhia das Letras, 2001, p. 35.

²⁷⁰ HOPPER, E. *Uma mulher ao Sol* 1961, *A Woman in the Sun*. Nova Iorque, Collection of Whitney Museu of American. Art, Doação pelo 50º aniversário de Mr. e Mrs. Albert Hackett em honra de Edith e Lloyd Goodrich. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁷¹ HOPPER, E. *Escritório numa pequena Cidade*, *Office in a small City*, 1953, Nova Iorque, The Metropolitan Museum Of Art, Fundo George A. Hearn, 1953. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

delas em direção a uma janela, ou ao vazio, e mesmo em outros espaços em que se têm dois personagens pintados, eles sempre aparecem distantes. Essa distância do outro ou mesmo de si, os contrastes entre tons claros e escuros, as linhas geométricas que marcam os ambientes sem muitos objetos, as casas, as ruas desertas, o silêncio são aspectos da solidão.

Hopper tem uma apreciação íntima, um olhar acurado sobre escritórios, ambientes fechados que parecem ser habitados por bonecos de cera. O mesmo olhar perdido, dos ambientes familiares ou quartos se repetem nos escritórios, raramente um ser humano olha ou toca o outro, quase nunca parecem participar da mesma cena, os homens e as mulheres que habitam os quadros de Hopper lembram a poesia de Baudelaire, pois não se tocam com o outro, é o espírito moderno compreendido em Baudelaire que Hopper pinta.

Alain de Botton²⁷² comenta que quando Hopper foi a Paris se interessou pelos escritos de Baudelaire. Dessa forma, os temas vida urbana, a solidão e o indivíduo moderno foram de forte interesse do pintor.

Baudelaire elege a solidão como importante, como um sentimento bom que deve envolver os amantes e os mistérios deles.

A solidão

Um jornalista filantropo me diz que a solidão é ruim para o homem; defendendo sua tese, cita, como todos os incrédulos, as palavras dos Pais da Igreja.

Bem sei que o Demônio de bom grado frequenta os lugares áridos, que o Espírito do assassinato e da lubricidade se inflama maravilhosamente com as solidões. Mas quem sabe essa solidão só represente perigo para a alma ociosa e divagante, que a povoa com suas paixões e quimeras. [...]

Desejo principalmente que meu maldito jornalista me deixe divertir-me à minha maneira. “Não sentes nunca” - me diz ele, num tom de nariz dos mais apostólicos-“ a necessidade de partilhar júbilos?” Vejam que sutil invejoso! Sabe que desdenho os seus, e vem insinuar-se nos meus, o hediondo desmancha prazeres!

²⁷² BOTTON, Alain. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.58.

“Essa infelicidade imensa de não se poder estar só!...”, diz La Bruyère em alguma parte, como para envergonhar aqueles que vão correndo se olvidar na multidão, temerosos, por certo, de não poderem suportar.

“Quase todas as nossas desgraças nos vêm de não sabermos ficar em nosso quarto”, diz outro sábio, acredito que Pascal, conclamando assim à célula do recolhimento todos os frenéticos que buscam a felicidade no movimento e numa substituição que chamaria fraternitária, se quisesse falar a bela língua do século ²⁷³.

Baudelaire faz apologia a solidão assim como os personagens no quadro de Hopper. No quadro *Office in a small City*, 1953²⁷⁴ (Vide anexo I), se tem uma imagem de um escritório onde dois funcionários estão imersos em suas atividades, mergulhados para sempre naquele instante que Hopper imortalizou. Ambos com aparência de trinta anos, e esse é outro aspecto interessante, Hopper quando pinta ambientes de trabalho elege pessoas mais jovens, uma idade considerada socialmente produtiva. O homem examina circunspecto um documento, ela está prestes a fechar o arquivo.

Nos quadros de Hopper não se encontra a figura da criança e nem a exaltação de algumas das características da infância, como a alegria e a espontaneidade. A tela de 1932, *Habitacion em Nueva York* ²⁷⁵ (Vide anexo E) se aproxima de forma real e porque não dizer obscena de outra, ou um hotel junto a linha do trem (anexo F), pintada vinte anos depois, em 1952. Seu realismo é tão categórico que não há dubiedade em reconhecer a tristeza e a solidão dos personagens, levando em conta as possibilidades do retrato balizadas anteriormente. Entretanto, a desolação dos protagonistas da tela é ressaltada principalmente pelo isolamento que sugere total incomunicabilidade mesmo em cenas com

²⁷³ BAUDELAIRE, C. **O spleen de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p.75-76.

²⁷⁴ HOPPER, E. *Escritório numa pequena Cidade, Office in a small City*, 1953, Nova Iorque, The Metropolitan Museum Of Art, Fundo George A. Hearn, 1953. In: **RENNER, H. Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁷⁵ HOPPER, E. *Habitacion em Nueva York*, 1932, Lincoln, University of Nebraska Sheldon. Art Gallery. In: BORGHESI, Silvia. **Art Book Hopper**. Tradução: Carmem Munôz del Rio. Barcelona: Electa, 2000.

mais de uma pessoa.

Segundo Baudrillard, uma das características do realismo é transformar a cena em uma situação obscena,

Quando as coisas se tornam demasiadamente reais, quando elas são dadas imediatamente, quando elas existem como realidade concreta, quando estamos neste curto circuito que faz com que as coisas se tornem cada vez mais próximas, estamos na obscenidade²⁷⁶.

Os dois quadros citados anteriormente (Anexos D e E) representam casais abortos em seus mundos e preocupações próprias parecem se desconfigurar enquanto casais. No primeiro quadro, quem lê um periódico é o homem, enquanto a mulher parece entediada em um piano. No segundo quadro, um casal de idosos é composto por uma leitora e um homem cuja solidão se configura mais uma vez em um olhar perdido em direção ao vazio da janela.

Se houve um abandono progressivo da vida pública a vida privada parece não oferecer muitas recompensas, segundo o olhar de Hopper para a sociedade americana. No quadro de 1952, *Hotel junto duma linha férrea*²⁷⁷ (Vide anexo E), o velho casal se encontra em um hotel ao lado de uma linha férrea.

O hotel é um local de passagem e foi construído ao lado do trilho de trem, aumentando a sensação de fluidez de quem protagonizou a cena. Em breve ninguém estará mais por ali, pois a vida moderna se configura basicamente por movimento.

Os espaços públicos retratados por Hopper são vazios, retratam a solidão moderna do homem em meio a multidão, segundo Sennett²⁷⁸, é um local de passagem, o teórico relata, por exemplo a construção de grandes prédios em Nova York nos quais o andar térreo foi projetado para facilitar o movimento e não a permanência.

²⁷⁶ BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001, p. 29-30.

²⁷⁷ HOPPER, E. *Hotel junto duma Via Férrea, 1952, Hotel by a Railroad*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Doação da Fundação Joseph H. Hirshhorn. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁷⁸ SENNETT, Richard. Op. Cit., 1988.

O quadro intitulado *Domingo de manhã cedo*²⁷⁹ (Vide anexo K), por exemplo, mostra o deserto das ruas, seu abandono e beleza de um local desolado que perdeu sua função, suportar a passagem humana.

A via pública no quadro *Domingo de manhã cedo* existe por si só, sem finalidade, apenas sustentada pela forma e pela cor dadas pelo artista. O artista tem outro quadro intitulado *Domingo*²⁸⁰ (Vide anexo B), nesta obra aparece um homem sozinho, fumando um cigarro, como se não houvesse possibilidade de lazer, pois o lazer na cultura ocidental é basicamente relacionado ao potencial do consumo de cada indivíduo. Se não há trabalho não há lazer. O quadro é de 1926, mas parece antecipar o panorama desolador que se estendeu por toda América três anos depois.

Para quem escreve diários como Martín Santomé, os domingos possuem uma carga afetiva mínima e os episódios se repetem de forma circular. Os domingos em Montevideu estão fora da roda da influência do tempo, pois o tempo é do relógio é uma abstração do capitalismo, é uma crença coletiva para que a sociedade funcione junto, no mesmo propósito de produzir e consumir. Nos quadros de Hopper o tempo só é dado, como já afirmei, pelo mundo do trabalho. Tanto Santomé como o homem pintado por Hopper não escolhem nenhum recurso para passar o tempo no domingo.

As obras de Hopper estão em consonância com os romances que foram estudados nessa tese. Santomé e Belmiro não possuem o amparo da afetividade, e nem mesmo da família, tanto os protagonistas do romance quanto os personagens saídos do quadro de Hopper são envoltos por uma moldura: a solidão.

6.1 DO INTERIOR COMO EXPRESSÃO DA SUBJETIVIDADE

As obras de Edward Hopper se popularizaram no mundo todo, servindo de suporte para as mais diversas manifestações culturais seja a

²⁷⁹ HOPPER, E. *Domingo de manhã cedo*, 1930, *Early Sunday Morning*, Nova Iorque. Collection of Whitney Museum of American Art. Aquisição com recursos de Gertrude Vanderbilt Whitney. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁸⁰ HOPPER, Edward. *Domingo*. The Phillips Collections. Washington, 1926. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

arte do retrato, seja na contemplação da obra original do artista, seja nas milhares de reproduções espalhadas pelo mundo em calendários, capas de disco e cds. Espaços onde milhares de pessoas podem fazer suas inferências sobre os solitários retratados pelo pintor.

Ao contrário da Art Pop com suas apostas nas cores mais fortes, Hopper prefere tons mais pastéis. O pop foi um movimento artístico do século XX que elevou ao status de objetos artísticos aspectos do mundo que ninguém havia considerado anteriormente em um contexto de arte.²⁸¹ Quadrinhos, latas, os postos de gasolina. Hopper possui alguns temas em comum com a Art Pop, por exemplo: os postos de gasolina. Ed Ruscha artista americano faz uma série de fotografias chamadas de vinte e seis postos de gasolina. Os postos aparecem sem nenhuma marca da presença humana, para o artista o que vale é esse cenário de certo modo desolador, onde a presença humana é incapaz de imprimir qualquer diferença.

Essa provisoriedade do humano e dispensabilidade de Ed Ruscha é também partilhada em parte por Hopper, que também aprecia a pintura dos postos de gasolina, contudo quando aparece qualquer pessoa em um dos seus postos, elas são unos com os objetos expostos.

No quadro de Hopper *Office at Night*²⁸² (Vide anexo C), apesar das pessoas retratadas não trocarem nenhum olhar, pois ela olha para baixo e ele para o documento, pode-se entender que ambos participaram de uma tarefa em comum, questão rara em um quadro de Hopper. Geralmente os homens e mulheres aparecem isolados. Tal quadro lembra a descrição de Martin Santomé e Laura Avellaneda, de como Santomé gosta do ambiente do escritório, de como elege o trabalho repetitivo como função prioritária, pois assim não é obrigado a refletir sobre si.

Há outro quadro em que Hopper pinta escritório (Escritório numa pequena cidade, *Office in a Small City* 1953²⁸³- Vide anexo C) onde um homem está dando uma pausa em uma ambiente de trabalho olhando pela janela. Pode ser a hora para repensar sua carreira, a janela

²⁸¹ WILSON, S. **Pop art**. Barcelona: Editorial Labor, 1975, p.29.

²⁸² HOPPER, E. No Escritório, à noite, 1940, *Office at Night*. Minneapolis, Collection Walker Art Center. Doação da Fundação T. B. Walker, Fundo Gilbert M. Walker, 1948. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁸³ HOPPER, E. Escritório numa pequena Cidade, *Office in a small City*, 1953, Nova Iorque, The Metropolitan Museum Of Art, Fundo George A. Hearn, 1953. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

se torna o símbolo de fuga para aquele ambiente, pode ser um momento de desespero, pois ao olhar pela janela o habitante daquele cômodo vê sua realidade se multiplicar pois não há nenhum parque ou jardim para mirar, mas apenas outras janelas, ou seja, aquele trabalhador de escritório quando olha para fora apreende apenas ambientes semelhantes ao seu multiplicados ao infinito. O homem que olha pela janela pode ser um poeta, uma vocação desperdiçada como o amanuense Belmiro, que derrama seu lirismo por toda parte.

O ambiente de trabalhado para Hopper não é mais ou menos opressivo que um posto de gasolina ou um bar, pois em todos eles o sentido de solidão e incomunicabilidade é semelhante. Ao ler suas imagens temos não um sentido unívoco nas tentativas de aproximação de sua apreensão. As janelas fazem parte de vários dos seus quadros, onde pessoas acabam de acordar, ou ao sair do banho se dirigem até a janela. A janela pode ser um lugar do escritório ou da casa que normalmente se constitui em um ponto de fuga, mas não é o que ocorre em Hopper, compreendo que ele não insere pontos de fuga ou transcendência para a condição humana. Em *Mulher ao Sol*²⁸⁴ (Vide anexo A) e *Sol da manhã*²⁸⁵ (Vide anexo J), duas mulheres olham para as janelas que não dão para nada. No primeiro é um quarto ainda não totalmente iluminado com a figura feminina. As mulheres se postam sozinhas e caso se interroge em relação ao tempo e a condição da mulher, pode-se ter como resposta que ela mora e trabalha sozinha, ou é divorciada. Hopper parece atento há algumas mudanças do século XX, como o divórcio e a independência econômica da mulher²⁸⁶.

No quadro *Sol da manhã*²⁸⁷ (Vide anexo J) a janela também deixa transparecer uma nesga de paisagem, cuja a aridez não revela muita conforto. Surge uma fatia de um prédio onde sobressai o marrom dos tijolos e nenhuma cor ou pintura

²⁸⁴ HOPPER, E. *Uma mulher ao Sol*, 1961, *A Woman in the Sun*. Nova Iorque, Collection of Whitney Museu of American. Art, Doação pelo 50º aniversário de Mr. e Mrs. Albert Hackett em honra de Edith e Lloyd Goodrich. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁸⁵ HOPPER, E. *Sol de Manhã*, *Morning Sun*. Columbus Museum of Art, Aquisição do Museu, Fundo Howald. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

²⁸⁶ Esse aspecto é analisado por Silvia Borguesi no livro **Hopper: Realidad y poesia del mito americano**. Barcelona: Electa Bolsillo, 2000.

²⁸⁷ HOPPER. Op. Cit.

Em Hopper, o homem ocupa o mesmo status das coisas, não se diferencia dos quadros nem pela alegria nem pela dor. Como o ambiente às vezes é demasiadamente desolado, a tristeza humana não recebe nenhum destaque, nenhuma atenção do pintor.

Em um quadro de 1927 chamado Autômato²⁸⁸ (Vide Anexo G), uma moça segura uma xícara de café e não parece nem um pouco confortada com aquele momento. Supomos que a moça está em uma grande cidade, pois o hábito de tomar apenas o café preto sem acompanhamento é fortemente urbano. O título Autômato²⁸⁹ (Vide anexo G) segundo Rolf Renner, sugere que a moça está em um snack bar, uma espécie de lugar de autosserviço, mas também pode revelar muito sobre seu tempo e condição.

Pode-se supor que a origem dela é simples, trabalha no cinema ou como vendedora, seu casaco verde não é luxuoso, não possui nenhum adorno, o momento do café não é uma pausa, uma descontinuidade, mas um contínuo de não sentido em sua vida. O leitor em uma tentativa em ler tais imagens, por exemplo, pode entender que a moça pode estar com fome, o café pode se constituir na única opção e não resistiu nem a sua força nem alegria. Pode ser a única bebida antes de ir para a casa e dormir, mas nada disso é apreendido, ela está impassível, distante dos pensamentos do leitor que tenta compreendê-la.

As figuras femininas são constantes nos quadros de Hopper, e muitas vezes guardam muitas semelhanças entre si, sejam pelo medo que estão vestidas, seja pelo ambiente em que o artista resolveu retratá-las, como quartos de hotel ou pequenos bares e restaurantes.

A mulher retratada na obra de 1929 chamado Chop Suey²⁹⁰ (Vide anexo H), é muito parecida com a retratada no quadro Autômato²⁹¹ (Vide anexo G). As semelhanças entre as duas figuras são muitas, destaco a pela clara, o chapéu. Em Chop Suey²⁹², ela está acompanhada, fato que nem sempre desembaraça as pessoas de sua solidão.

Nesse ponto, os quadros de Hopper se aproximam em muito dos romances analisados. Tanto Martin Santomé, quanto o amanuense Belmiro não são beneficiados com a companhia dos outros, o outro não conseguem movê-los deles mesmos, do constante sentimento de solidão.

²⁸⁸ HOPPER. Op. Cit.

²⁸⁹ HOPPER. Op. Cit.

²⁹⁰ Id.

²⁹¹ Id.

²⁹² Id.

Basta observar tais personagens, mesmo na presença dos outros sentiam-se solitários, seja por uma ausência de comunicação e afetos genuínos no caso de Santomé; seja por uma timidez excessiva, como no caso de Belmiro Borba.

A companhia do outro parece algo como ritualizado, instituído pelo social e não uma necessidade interna. Belmiro bebe de forma automática, seus excessos são rituais mais ou menos impensados que não aliviam sua condição. Santomé percebe que sua presença incomoda cada vez mais a seus filhos, um habitante da casa apenas tolera o outro.

Quando os quadros de Hopper são apreciados observo que o pintor faz retratos, instantâneos da realidade por algo que ele viu e viveu, contudo o artista americano se utiliza muito da imaginação, o artista se apoiava em um frase de Edward Degas: “É muito bom pintar o que se vê mais o que ficou na memória é muito melhor.” Como por exemplo, em *Chop Suey*²⁹³ (Vide anexo H) no mesmo ambiente de almoço há um casal e uma pitada de ironia de Hopper, um quadro abstrato de gosto duvidoso na parede do restaurante chinês.

A obra de arte e os romances em forma de diário estudados nessa tese não servem então não como um mecanismo de redenção, mas de conhecimento sobre a inevitável solidão que acomete o indivíduo moderno. É mais um modo de empurrar a pedra até que ela chegue ao alto da montanha e torne a cair. Como bem acentuou Albert Camus²⁹⁴ ao descrever sua leitura do mito de Sísifo em seu conhecido ensaio.

Um dos quadros mais impressionantes de Hopper, no que concerne a esse retrato urbano da solidão chama-se *Noctâmbulos*²⁹⁵ (Vide anexo L), de 1942. Nessa obra temos quatro pessoas retratadas: um casal, um garçom que olha o casal enquanto parece pegar alguma coisa ou lavar louça, e um homem de costas, cenários promovidos pela solidão urbana. Se fosse possível ouvir algo, enquanto apreciamos esse quadro, certamente seria uma canção do Tom Waits, que com sua voz gutural e letras afiadas sempre soube captar a alma dos tipos que circulam pela noite das grandes cidades americanas. O garçom parece perguntar alguma coisa para a mulher, ela olha o esmalte das mãos. É óbvio que ninguém olha para mais ninguém, todas as pessoas na tela estão mergulhados em si mesmos, portando a mesma expressão vazia

²⁹³ HOPPER. Op. Cit.

²⁹⁴ CAMUS, Albert. **Le mythe de sisyphé**. Paris: Gallimard, 1985.

²⁹⁵ HOPPER, E. *Noctâmbulos*, 1942. Chicago, The Art Institute of Chicago, Coleção dos Amigos da Arte Americana. . In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

retratada nas outras telas. O quadro parece também um cenário de cinema, daqueles filmes de policiais tão comuns na década de quarenta e cinquenta. Quem contempla a tela do solitário e se solidariza com ele sabe de antemão que a solidão não acabará do dia para à noite.

A maneira realista com que Hopper desenha sua arte e a insere no contexto político e social é fundamental para uma expressão essencial da solidão cristalizada no tempo. O tempo em que foi pintada e sua repercussão no presente, como sua permanência no futuro. Isso quer dizer que as imagens possuem o peso de realidades imaginadas visíveis na configuração e moldura social. A valorização das obras de Hopper demonstram a multiplicidade das formas que integram o espaço biográfico²⁹⁶. A solidão, a nudez, o espaço a ser compreendido pelo leitor, a escolha dos tons, dos modelos, o contraste entre luz e sombra, o olhar das imagens distantes são formas do pintor criar atmosferas fotográficas de cenas possíveis de serem observadas nas narrativas de Cyro dos Anjos e Mario Benedetti. A solidão é uma percepção, como o próprio pintor descreve:

Para mim, a forma, a cor e a figura, são principalmente meios para atingir um determinado fim, as ferramentas que emprego no meu trabalho, e não me interessam em si próprias. A mim, interessa-me, em primeiro lugar, o vasto campo de experiências e dos sentimentos que não são objeto nem da literatura, nem de uma arte orientada meramente pelo artificial. [...] Quando estou pintando procuro sempre utilizar a natureza como meio, tentando fixar na tela as minhas reações mais íntimas ao objeto como aparece no momento em que mais gosto dele, quando os fatos correspondem aos meus interesses e ideias anteriores. Não posso dizer por que motivo gosto mais de escolher uns objetos do que outros, não sei mesmo especificar porquê, só posso dizer que penso que são o melhor meio para um resumo da minha experiência interior²⁹⁷.

²⁹⁶ ARFUCH, L. Op. Cit.

²⁹⁷ RENNERT, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992, p. 9-10.

Hopper retrata em seus quadros interiores de casas, apartamentos e hotéis. A sensação quando se visualiza os quadros do pintor remete a sociedade americana e a boa parte do mundo ocidental moderno, em seu interior observamos as imagens da solidão retratos da subjetividade que o homem contemporâneo se insere. O espaço privado no quadro se torna público aos leitores que desejam em suas molduras refletir.

CONCLUSÃO

O diário era para mim um gesto de interrupção com relação à vida e esse distanciamento não deveria ser estragado por uma retomada imediata, em outra continuidade: a de um caderno que me obrigaria a enfrentar de um lado o peso de um discurso já escrito, pedindo para ser continuado, e, de outro, o imenso vazio de um futuro de páginas brancas, pedindo para serem preenchidas. Não queria deixar a escravidão da vida para cair na do caderno. Ao menos por um instante, queria ser, ou me sentir, livre.
(P. Lejeune, 2008)²⁹⁸.

A leitura da solidão em espaços biográficos distintos só é possível seguindo as redes sociais proposta por Norbert Elias. Considero que a literatura e a arte caminham além de seu tempo e juntas são simbolicamente parte dessas redes sociais empíricas, nome ainda não alinhado com as novas tecnologias.

A solidão em suas diversificadas concepções no espaço do imaginário biográfico é o condutor, a linha mestra, o eixo que integra as obras nessa rede social ampla e dinâmica em um fluxo situado no contexto histórico, em que as narrativas e as imagens se inserem. Procurei em cada capítulo apresentar os espaços biográficos apresentados seja pela reflexão dos personagens, seja pelo continuum narrativo, seja pelo fragmento, seja pela imagem estática de formas e cores.

A pesquisa e a perspectiva teórica de Richard Sennett, apresentada em *O declínio do homem público*, foi importante para abordar o esvaziamento dos sujeitos no século XX, a sua ressignificação nos espaços públicos e privados e a reconfiguração da intimidade nesse deslocamento. A subjetividade ganha densidade na escrita, na experiência da temporalidade, como busquei demonstrar em várias passagens narrativas dos personagens de Cyro dos Anjos e de Mário Benedetti. Por sua vez, as ideias desenvolvidas em *Os Refúgios da intimidade* de Orest Ranum, permitiram o entendimento do espaço físico, da morada, do estar em, como fulcrais para a representação da

²⁹⁸ LEJEUNE. Op. Cit., p. 294.

solidão. No caso das narrativas lidas, as modificações das habitações com a inserção do cômodo do quarto, do local de intimidade, do estar só para a leitura e para a escrita.

Essas alterações no espaço privado e também público me fizeram refletir sobre a escrita de diários e sobre a representação das personagens e a expressão da solidão no tecido social por meio da obra artística como experiência e rememoração simbólica em meados dos séculos XIX e XX. Seguindo mais uma vez Phillippe Lejeune, o diário íntimo, tanto ficcional quanto não ficcional, consagrou-se como um dos gêneros mais usuais da escrita no Ocidente. Tal generalização não impede que se perceba a importância desses textos no processo de individuação alcançado pelo recolhimento necessário para escrever anotações mais e acontecimentos cotidianos. Leonor Arfuch, teórica importante para minha pesquisa, comenta que a esfera da intimidade assume novas perspectivas na esfera pública quando traços até então íntimos, muitos deles registrados nas escritas de diários, começam a ser referenciados em outros espaços biográficos,

Dessa forma, para essas conclusões, no primeiro capítulo busquei embasar as escolhas das obras lidas na tese. Nele considero a discussão de Norbert Elias, considerando a cadeia social interdependente e as relações na configuração de um *habitus* social. A partir dessa ideia os conceitos de solidão, espaço biográfico e autobiografia são observados nos romances de Cyro dos Anjos e Mario Benedetti. Para referenciar o espaço biográfico segui as leituras de Leonor Arfuch e Phillippe Lejeune que comenta que o diário serve também para gerar a memória. A memória e a experiência estão ameaçadas na modernidade, segundo alguns teóricos citados, tal questão se dá pelo esvaziamento de sentido nas relações, característica própria ao capitalismo e interfere nas relações social modificando o sentido dos espaços públicos e privados na configuração da memória e da experiência como voz possível de um narrador.

No segundo capítulo descrevi inicialmente as mudanças na ambiência doméstica como consequência de um momento histórico específico, oriundo do processo civilizador. Os objetos do quarto, a importância de detalhes como o jardim no caso Inglês e do *chambre* na França são processos que fundam e permitem o surgimento de novas modalidades do íntimo e da intimidade.

Observei as escritas de Martin Santomé e de Belmiro Borba. Os diários são preenchidos pela rotina dos seus protagonistas, absorvidos por trabalhos sem sentido. A dupla armadilha da escrita de um diário, descrita por Maurice Blanchot, revela que quem escreve um diário nem

produz uma obra nem vive a vida. Martin Santomé escreve para si mesmo, como se quisesse apenas lembrar o dia vivido sob o signo da solidão. Como na narrativa pictórica e cinematográfica que analisei, a solidão aparece e se desvanece, incorporada ao instante, mesmo apresentando suas várias facetas: a dos funcionários reclusos, no silêncio entre os amigos, na expressão íntima da escrita, nos amores alimentados no caso de Belmiro Borba e vividos parcialmente no caso de Santomé. A narrativa tem como pano de fundo a rememoração, a saudade, a experiência contada de maneira fragmentada: em Belmiro Borba, na saudosa memória de Vila Carafbas e em Martín Santomé no cotidiano *gris* como Mario Benedetti o denominou. A escrita de si para esses personagens não os redime, ela evoca as antinomias próprias das personagens.

No terceiro capítulo, descrevi a solidão da guerra, a infância perdida, a urgência em se comunicar. Tais elementos foram a matéria prima dos diários contidos na obra *Vozes roubadas*, de Zlata Filipovic. Desse livro destaco os diários íntimos de Zlata e Ed Blanco, jovens que participaram direta e indiretamente da guerra. Em seus diários prepondera o papel da testemunha, de quem viveu algo e ainda é capaz de narrar. Ao contrário do adulto, muitas vezes condenado à mudez da guerra por estar submetido aos ardis da memória e ao evento traumático, os diários apresentados são escritos no cotidiano da guerra e apresentam elementos narrativos que resgatam a experiência e a memória, observando as mudanças dos espaços de intimidade para as páginas de um diário. A voz infantil e do adolescente descrevem a barbárie e trazem consigo a dualidade de posições em momentos de conflito. Observar as mudanças dos indivíduos na descrição de relatos de guerra permitiu observar o impulso civilizador, mas também os elementos de representar a narração e a solidão como experiência.

No quarto capítulo busquei trazer o cinema autobiográfico proposto por Philippe Lejeune e fazer uma leitura do filme de Jim Jamursch *Sobre café e cigarros*. A obra se relaciona com algumas paisagens descritas no diário, filmado em preto e branco, os relatos não mudam os nomes dos atores protagonistas, mostrando a paisagem em que os encontros se dão pelo prazer em beber café e fumar cigarros. As tramas se desenrolam tendo como mote o cotidiano. O filme é incorporado no espaço autobiográfico como fundamental para observar os elementos das estruturas básicas sociais no processo de individuação e do comportamento social, tanto no cumprimento da regra social prescrita quanto na possibilidade de sua transgressão. Os aspectos da solidão são ampliados e lidos nos espaços da escrita, da imagem e do

pictórico entendidos como espaços que se avizinham ampliando o espaço biográfico. Percorrer essas obras valorizando um panorama geral foi importante na configuração da solidão expressa em cada obra de forma distinta: por meio do silêncio, da ausência de pessoas, pela multidão, dentre todas essas possibilidades observo que a intimidade é a esfera ideal para o mergulho em si mesmo pelas personagens.

No quinto e último capítulo discorro sobre alguns quadros de Edward Hopper, que coloquei como Anexos a essa tese. As pinturas escolhidas retratam a mudez, o silêncio e a solidão. Desejei com isso, pelo conjunto de obras escolhidas, mostrar que o espaço da solidão não é linear e como a imagem da solidão permite que se aproxime a narrativa literária de outras linguagens.

Procurei, assim, demonstrar aspectos da solidão que marcam os espaços físicos e configuram sua expressão em processo de enclausuramento tais como solidão e tempo. Procurei perceber, enquanto leitor, uma voz narradora consciente das articulações que configuram a cena histórica de cada obra escolhida, mesmo quando elas me levavam quase ao anonimato como nas obras de Hooper. Observar tais elementos e como eles se configuram na sociedade acarreta pensar como a rede relacional civilizatória acaba situando o aspecto subjetivo da solidão na expressão social. Os relatos autobiográficos amparados pelas expressões artísticas são em grande parte configurações sociais resguardados na teia relacional social na esfera da arte. Se há uma interpenetração gradativa entre esfera pública e privada como construtos modernos, existe também um mergulho maior na individuação e em mecanismos autocontroladores da sociedade.

Percorri nesse trabalho variadas expressões discursivas, que me permitissem leituras distintas. Nesse processo deparei-me com a biografia com a autobiografia para fundamentar minha abordagem. Não concebi essa leitura da solidão apenas examinando o texto como ‘coisa em si’, emprestando o termo de Philippe Lejeune, mas como uma busca de expressões artísticas seja na ficção, na não ‘ficção, no cinema e na pintura uma expressão de interioridade alinhavadas pelas facetas da solidão. Observei empiricamente como tal característica é resguardada pela arte e seguindo Norbet Elias procurei entender como a solidão sendo parte da teia relacional social em diferentes expressões submetidos ao exame rigoroso dos escritos de si.

Ao ler a solidão nas obras analisadas estabeleci eixos como a memória, a experiência, a narração e observei o conceito de vida mínima de Ortega y Gasset, como referenciais fundamentados por convenções internalizadas por meio de autocorções sociais. A solidão

se consolida nas linhas da escrita, na relação com o outro ou na ausência do outro, ela não é uma trégua como Martín Santomé e Laura desejaram, ela é a saudade que Belmiro Borba sente de sua infância, ela é expressa nos tons, nas cores, no olhar distante dos personagens de Edward Hopper, ela está na no espaço do filme de Jim Jamursch nas cenas e nos diálogos. O cotidiano conserva a expressão dos solitários, nas multidões ou no eu sozinho, em espaços privados ou públicos, ou ainda na interpenetração de ambos. Não a reduzimos a uma única experiência possível, nem a um outro espaço revelador, procurei não emitir julgamentos valorativos, mas li esses registros ecoando as declarações por vezes lacunares, fragmentadas e abertas das obras. O espaço no qual elas se circunscrevem é o da arte, obtido por meio da criação e situado no espaço (auto) biográfico. Se busquei mostrar as faces e as facetas da solidão no século XX em quatro narrativas, tive um objetivo implícito nesse processo de escolha: o de verificar o tipo de leitura que as obras conseguem engendrar e o contexto que elas se nos apresentam. A linguagem, mesmo a do silêncio e da solidão, é capaz de provar a sua força criadora mesmo nos registros do cotidiano e assim se transformar em arte.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, p.27.
- ADORNO, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo In: **Notas de literatura** 1. São Paulo: 34, 2003, p.56.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Tradução: Selvino J. Assmann. Boitempo, São Paulo, 2008.
- ALCARAZ, Marcelo Barbosa. **O amanuense indeciso: diário da vida mínima**. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.
- _____. **Senhor Z**. Curitiba, InVerso, 2013.
- ALVAREZ, Angelica M. L e CORA, Laila E. O. <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet/ElCineDeJimJarmuschElDeseoPuestoEnMovimiento-4100118.pdf>
- AMIEL, Henry- Frédéric. **Diário íntimo**. Rio de Janeiro: Ediouro: 1997
- ANDERS, Günter. **Kafka pró e contra**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. 6ª. Edição. São Paulo: Globo, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo**. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- ARENDT, Hannah. Totalitarismo. IN: **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia das letras, 2004.
- ARENDT, H. A crise na educação. In: ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 221-247.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II **Rua de mão única**. Tradução José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed./ 10ª impressão. Brasiliense, 1996.

_____. Doutrina das Semelhanças. In: **Obras Escolhidas** vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

_____. **O spleen de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p.75-76.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001, p. 29-30.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENEDETTI, Mário. **La trégua**. Madrid: Alianza editorial, 2001.

_____. **A Trégua**. Trad. Joana Angelica Dávila Melo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. **A borra do café**. Rio de Janeiro, Record, 2005.

_____. **Poemas de la oficina**. Buenos Ayres: La página, 2011.

_____. **O amor, as mulheres e a vida: antologia de poemas de**

amor. São Paulo, 2010.

_____. **Antologia Poética.** Rio de Janeiro, 1988.

_____. **Poemas de otros, cotidianas.** Buenos Aires: Lá página, 2010.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** Tradução Leyla P. Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCO, Ed. Guerra do Vietnã (1964-73). In: FIPLIPOVIC, Zlata; CHALLENGER, Melanie, et al. **Vozes Roubadas** Tradução: Augusto Pacheco Calil. Companhia das Letras, 2008.

BORGHESI, Silvia. **Art Book Hopper.** Tradução: Carmem Munôz del Rio. Barcelona: Electa, 2000.

BOTTON, Alain. **A arte de viajar.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.58.

BRYAN, Guilherme. **Solidão: use com cautela.** Edição número 57, da Revista da Livraria cultura.

CAMUS, Albert. **Le mythe de sisyphé.** Paris: Gallimard, 1985.

CANDIDO, Antônio. **Brigada Ligeira e outros escritos.** São Paulo: Unesp, 1992.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: **História da vida privada.** Vol. 3 São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 1980.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno.** São Paulo: Iluminuras, 2011.

COMTE-SPONVILLE, André. **O capitalismo é moral?** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Bom -dia, Angústia**, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DEEFOE, Daniel. **As aventuras de Robinson Crusoé**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

DICK, A. <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet152.htm>

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris. Schnaiderman, São Paulo: Editora 34, 2000.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

ELIAS, N. **O processo civilizador**. Trad. Ruy Jungmann. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

_____. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **A solidão dos moribundos, seguido de “Envelhecer e Morrer”**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FIPLIPOVIC, Zlata; CHALLENGER, Melanie, et al. **Diários de guerra: Vozes Roubadas** Tradução: Augusto Pacheco Calil. Companhia das Letras, 2008.

FOUCALT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. IN: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

GASSET, José Ortega. **Em torno a Galileu: esquema das crises**. Petrópolis: Vozes, 1989.

GIROLA, Lidia. **Anomia e individualismo, del diagnostico de la modernidad de Durkheim**. Barcelona: Anthopos, 2005

GLASMAN, Gabriel. **La coherencia de um creador**. Buenos Ayres: Capital Intelectual, 2008.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 6ª. Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOPPER, Edward. Domingo. The Phillips Collections. Washington, 1926. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Noctâmbulos, 1942. Chicago, The Art Institute of Chicago, Coleção dos Amigos da Arte Americana. . In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Gasolina, 1940. Nova Iorque, Collection, The Museum of modern Art, Fundo de Mrs. Simon Guggenheim. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Uma mulher ao Sol, 1961, A Woman in the Sun. Nova Iorque, Collection of Whitney Museu of American. Art, Doação pelo 50º aniversário de Mr. e Mrs. Albert Hackett em honra de Edith e Lloyd Goodrich. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Sol de Manhã, Morning Sun. Columbus Museum of Art, Aquisição do Museu, Fundo Howald. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Domingo, 1926, Sunday, Washington, DC, The Phillips Collection. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Escritório numa pequena Cidade, Office in a small City, 1953, Nova Iorque, The Metropolitan Museum Of Art, Fundo George A. Hearn, 1953. In: RENNEN, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Domingo de manhã Cedo, 1930, Early Sunday Morning, Nova Iorque, Collection of Whitney Museum of American Art, Aquisição com recursos de Gertrude Vanderbit Whitney. In: RENNEN,

R. Hopper, transformações do real. Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Hotel junto duma Via Férrea, 1952, Hotel by a Railroad, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Doação da Fundação Joseph H. Hirshhorn. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real.** Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Chop Suey, 1929. Coleção Mr. E Mrs. Barney A. Ebsworth. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real.** Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Autômato, 1927. Des Moines, Iowa, Des Moines Art Center. Aquisição com fundos da Edmundson Art Foundation Inc. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real.** Alemanha: Taschen, 1992.

_____. No Escritório, à noite, 1940, Office at Night. Minneapolis, Collection Walker Art Center. Doação da Fundação T. B. Walker, Fundo Gilbert M. Walker, 1948. In: RENNER, R. **Hopper, transformações do real.** Alemanha: Taschen, 1992.

_____. Habitación em Nueva York, 1932, Lincoln, University of Nebraska Sheldon . Art Gallery. In: BORGHESI, Silvia. **Art Book Hopper.** Tradução: Carmem Munôz del Rio. Barcelona: Electa, 2000.

IONESCO, Èugene. **O solitário.** Tradução Luiza Neto Jorge. Portugal: Ulisseia, s/a.

JARMUSCH, Jim. **Coffe and Cigarrets.** 2003,

KAFKA, Franz. **O Castelo.** Trad. Modesto Caroni. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. **O Processo.** Trad. Modesto Caroni. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

LASCH, Chistopher. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEIRIS, Michel. **A idade viril.** São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Jovita Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAFFESOLI, Michael. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: Zouk, 2003.

MALPAS, James. **Realismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

MANGUEL, Abert. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, et al. São Paulo: companhia das letras, 2001.

MARANON, Gregório. **Amiel**. Paris: Gallimard, 1938.

MARSAGÃO, Marcelo. **Nós que aqui estamos por vós esperamos**. Distribuidora 1 minuto, 2006.

MATAS- VILA. Enrique. **O mal de Montano**. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MATHIAS, Marcello Duarte. Revista Colóquio Letras. In: **Autobiografias e diários**. (<http://coloquio.gullbenkian>. Pt. Acesso 14/01/2010. 17:00h.)

MELVILLE, Herman. **Bartebly**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**, 2004.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NETTO, J. P.; CARVALHO, M. C.Brant. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2000, p.23.

NOBILE, Ana Paula Franco. **A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos**. São Paulo: Annablume, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Sundowner: Cenários em ruínas**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PESSOA, Fernando. **A quintessência do de desassossego**. Org. A. S. Franchini, C. Seganfredo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2008.

_____. **O livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Poesia de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p.247.

POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: globo, 1999.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. São Paulo: José Olympio, 2010.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RENNER, R. **Hopper, transformações do real**. Alemanha: Taschen, 1992.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal**. Coimbra: Almedina, 1992.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado. **Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. Tradução Rosa Freire D'Aguilar. SP: Companhia das Letras e Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SARTRE. Jean Paul. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **As palavras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Trad. Lygia Watanabe. São Paulo; Companhia das Letras, 1988.

_____. **Autoridade**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio (org). **O**

fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RANUN, Orest. Os refúgios da intimidade IN: **História da Vida Privada.** Vol.3. TRad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares.** São Paulo: Globo, 1995.

VIAN, Boris. **A espuma dos dias.** Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

WAITS, Tom. **Nocturnos.** Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p.28.

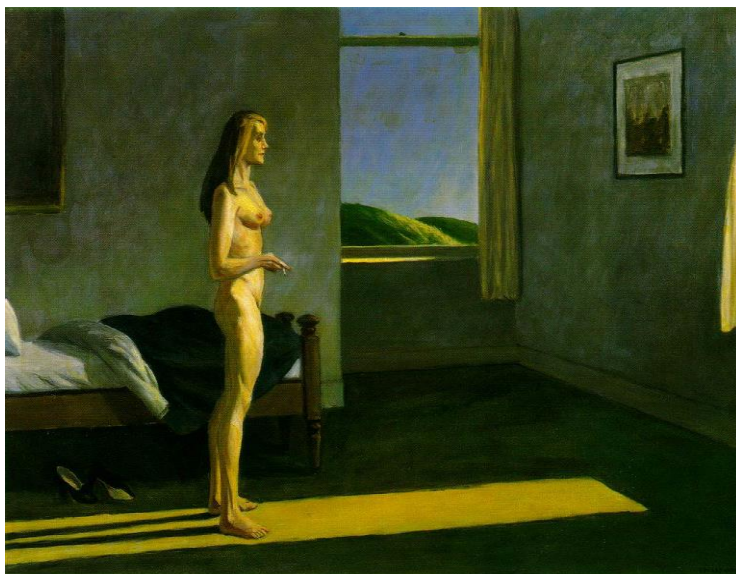
WILSON, S. **Pop art.** Barcelona: Editorial Labor, 1975, p.29.

http://www.e-biografias.net/charles_chaplin/ Acesso em 10. 07 2012. 12h09.

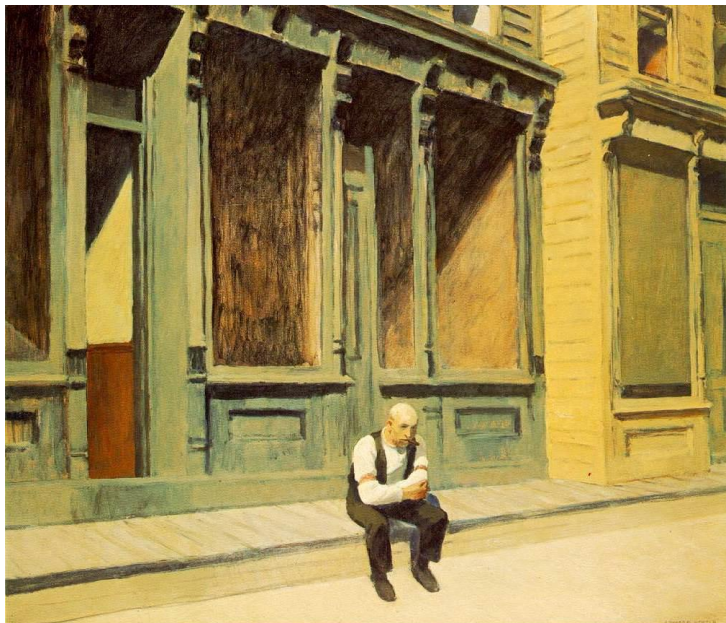
<http://www.historynet.com/battle-of-dien-bien-phu.htm> acesso em 09.08.2012 às 11h28.

<http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/2/jose-ortega-y-gasset> Acesso em 10.07.2012 às 12h29.

ANEXO A



(Uma mulher ao Sol, 1961, A Woman in the Sun. Nova Iorque, Collection of Whitney Museu of American. Art, Doação pelo 50º aniversário de Mr. e Mrs. Albert Hackett em honra de Edith e Lloyd Goodrich.)

ANEXO B

(Domingo, 1926, Sunday, Washington, DC, The Phillips Collection.)

ANEXO C

(Escritório numa pequena Cidade, Office in a small City, 1845, Nova Iorque, The Metropolitan Museum Of Art, Fundo George A. Hearn, 1845.)

ANEXO D

(Habitacion em Nueva York, 1932, Lincoln, University of Nebraska Sheldon .
Art Gallery.)

ANEXO E

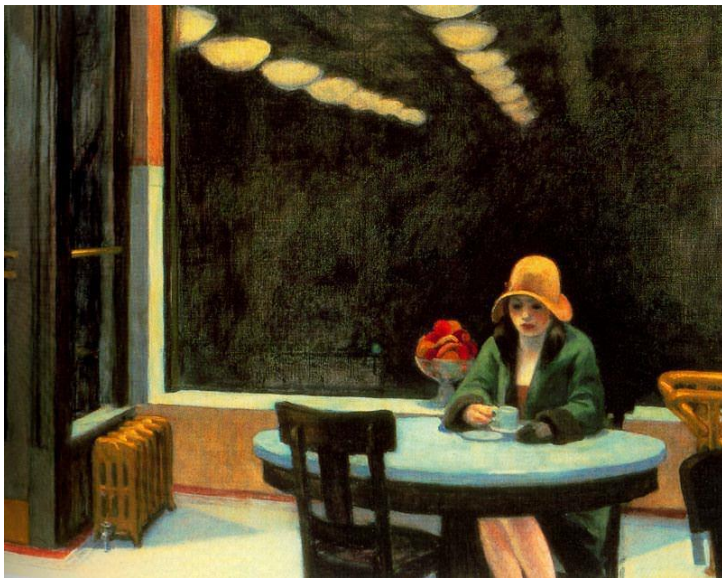


(Hotel junto duma Via Férrea, 1952, Hotel by a Railroad, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Doação da Fundação Joseph H. Hirshhorn, 1966.)

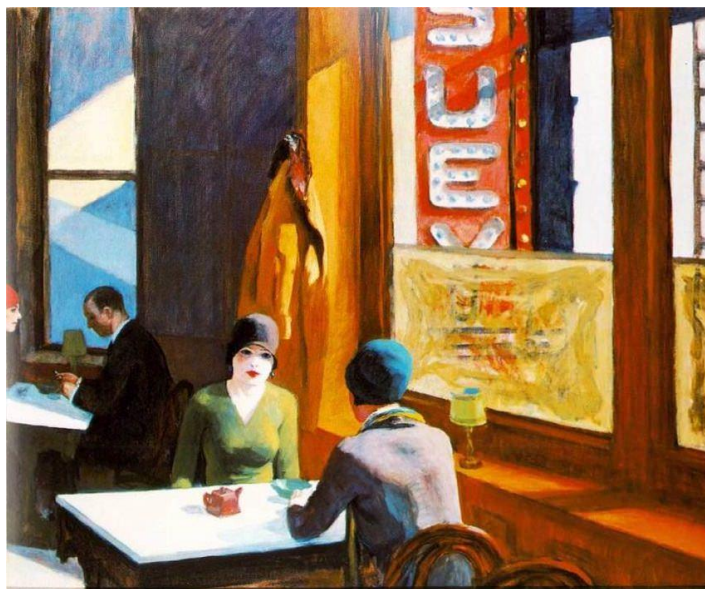
ANEXO F

(Gasolina, 1940. Nova Iorque, Collection, The Museum of modern Art. Fundo de Mrs. Simon Guggenheim.)

ANEXO G



(Autômato, 1927. Des Moines, Iowa, Des Moines Art Center. Aquisição com fundos da Edmundson Art Foundation Inc.)

ANEXO H

(Chop Suey, 1929. Coleção Mr. E Mrs. Barney A. Ebsworth.)

ANEXO I



(No Escritório, à noite, 1940, Office at Night. Minneapolis, Collection Walker Art Center. Doação da Fundação T. B. Walker, Fundo Gilbert M. Walker, 1948.)

ANEXO J

(Sol de Manhã, Morning Sun. Columbus Museum of Art, Aquisição do Museu, Fundo Howald.)

ANEXO K

(Domingo de manhã Cedo, 1930, Early Sunday Morning, Nova Iorque, Collection of Whitney Museum of American Art, Aquisição com recursos de Gertrude Vanderbilt Whitney.)

ANEXO L

(HOPPER. Noctâmbulos, 1942. Chicago, The Art Institute of Chicago, Coleção dos Amigos da Arte Americana.)